3 0081 010 700 585

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

296903 v.45

PR
2889
.D4
v.45

296903

Date Due

Demco 293-5			

Photographie v. Ch. Scolik jun. vorm. Hofphotograph R. Krziwanek, Wien VII.

JOSEF LEWINSKY ALS RICHARD III.

Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt) Berlin-Schöneberg

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **MAX FÖRSTER**

FÜNFUNDVIERZIGSTER JAHRGANG

MIT DREI BILDERN

EINGETRAGENE SCHUTZMARKE

BERLIN-SCHÖNEBERG
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1909

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir an Professor **Dr. Max Förster,** Würzburg, Friedenstrasse 61, zu richten.

Der Vertreter des Jahrbuchs für Amerika ist Professor **Dr. George B. Churchill,** Amherst, Mass.; an ihn bitten wir amerikanische Sendungen zu richten.

Die Redaktion.

JOINT UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE, TENN.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.D4
v.45

296903

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Jahresbericht für 1908/09. Von A. Brandl VII
Protokoll der Generalversammlung 1909 XI
Über Versuche moderner Shakespeare-Inszenierungen. Festvortrag von Carl Hagemann XV
Der Humor bei Shakespeare. Von H. Richter 1
Shakespeares Lateingrammatik (Schluß). Von S. Blach 51
Some Characteristics of the English Stage before the Restoration. By A. R. Skemp 101
Shakespeares Dramen auf der Stuttgarter Hofbühne. Von R. Krauss 126
Noch eine Rätselsammlung der Shakespeare-Zeit. Von A. Brandl . 139
Title and Locality Boards on the Pre-Restoration Stage. By W. J. Lawrence 146
Iwan Turgenjew in seinen Beziehungen zu Shakespeare. Von R. Gebhard 171
Charlotte Wolter. Von H. Richter 185
Der Britwell-Surrey. Von R. Imelmann 204

Kleinere Mitteilungen.

The numbered beach (L. Kellner) 213
Zu «Heinrich IV» (W. Keller) 214
Hat Macbeth Kinder? (W. Keller) 217
Zwei Bemerkungen zu «Julius Caesar» (W. Keller) 219
Der Prinzenraub aus Rache (J. de Perott) 228
The Teaching of Shakespeare in English Schools 229

Nekrologe.

John Churton Collins (J. D. Jones) 281
Rudolf Lange (E. Kilian) 233

Theaterschau.

Amerikanische Shakespeare-Aufführungen (A. Winds) . . . 238
Die englischen Shakespeare-Aufführungen 1908 (E. L. Stahl) . 242
«Was Ihr wollt» in Petersburg 1908 (R. Gebhard) 246
«Was Ihr wollt» auf der Bühne des Berner Stadttheaters 1908 (H. Hecht) 248
Die Münchener Shakespeare-Vorstellungen 1908 (W. Bormann) 250
Die Berliner Shakespeare-Aufführungen im Jahre 1908 (H. Landsberg) 259
Statistischer Überblick über die Aufführungen Skakespeare'scher Werke 1908 (A. Wechsung) 262

Seite

Dissertations- und Programmschau. Von Friedrich Brie.

I. Das Drama vor Shakespeare. (Lateinische Zitate. Das Adjektiv bei Marlowe) 270

II Zu Shakespeares Kunst. (Volksszenen. Ironie. Vergleich. Gleichnisse und Metaphern. Zur Technik) 271

III. Zur Grammatik, Stilistik und Metrik Shakespeares. (Der absolute Infinitiv. Hendiadyoin. Shakespeares Vers) . . . 275

IV. Shakespeares Zeitgenossen. (Arden of Feversham. Ben Jonson. Thomas Heywood. John Fletcher) 277

V. Zum Nachleben der elisabethanischen Dichter. (Romeo und Julia. Massinger und Field) 279

VI. Zur Stoffgeschichte. (Cleopatra. Gestalt des Naturkindes) . 280

Zeitschriftenschau. Von Carl Grabau.

I. Das Drama vor Shakespeare. («Interludium de Clerico et Puella». «Interlude of Wealth and Health». «Interlude of Johan the Evangelyst». «Mundus et Infans». Richard Edwards. Universitätsdramen. Christopher Marlowe. Robert Greene. Thomas Lodge. Anthony Munday. Italienische und elisabethanische Komödie) 281

II. Nichtdramatische Literatur kurz vor Shakespeare. (Elisabethanische Sonettendichtung. (Philip Sidney. Edmund Spenser. Shakespeares «Jest-Books») 287

III. Einzelne Dramen Shakespeares. («Verlorene Liebesmüh». «König Johann». «König Heinrich V». «Der Kaufmann von Venedig». «Die Zähmung der Widerspenstigen». «Die lustigen Weiber von Windsor». «Viel Lärm um Nichts». «Was Ihr wollt». «Maß für Maß». «Hamlet». «König Lear». «Troilus und Cressida». «Timon von Athen». «Der Sturm». «Perikles».) 290

IV. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares. (Zu Shakespeares Biographie. Shakespeare-Bildnisse. Andere Shakespeares. Shakespeares Lebensanschauung. Zu Shakespeares Technik. Shakespeare und Österreich) 296

V. Shakespeares Zeitgenossen. (Ben Jonson. Beaumont-Fletcher-Massinger. George Chapman. John Ford. «The Cyprian Conqueror». «England's Parnassus». Robert Burton) . . . 302

VI. Zur altenglischen Theatergeschichte. (Die elisabethanische Bühne. William Kempe. Englische Komödianten in Deutschland. Italienische Schauspieler in Schottland) 310

VII. Zur Bibliographie 312

VIII. Shakespeares Nachwirken. (Shakespeare und deutsche Dichter. Das Londoner Shakespeare-Memorial) 313

IX. Shakespeare auf der modernen Bühne. (Ein deutscher Bühnen-Shakespeare) 316

Bücherschau.

Gaehde, Das Theater (M. Wolff) 318

Thorndike, Tragedy (W. Keller) 319

Watt, Attic and Elizabethan Tragedy (A. Brandl) 320

Swinburne, The Age of Shakespeare (A. Brandl) 321

Seite
Beeching, W. Shakespeare (A. Brandl) 322
Wallace, The Children of the Chapel (A. Brandl) 323
Gildersleeve, Government Regulations of the Elizabethan Drama (M. Wolff) 326
Albright, A Typical Shakespearean Stage (W. Keller) . . . 328
Hannsen, Technik der Bühnenregiekunst (E. Kilian) 330
Schelling, Elizabethan Drama (G. Churchill) 331
Richard III., ed. Furness (G. Churchill) 334
Leschtsch, Richard III. (G. Churchill) 337
Henslowe's Diary, ed. Greg (A. Brandl) 338
Hamlet-Literatur: Lewis, The Genesis of Hamlet; Miles, A Review of Hamlet; Wurm, Hamlet in seinen Beziehungen zur christlich-mittelalterlichen Kultur; Lublinski, Problem im Hamlet; Pfleiderer, Hamlet und Ophelia; Limberger, Polonius (v. Weilen) 343
v. Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne (E. Kilian) . . 347
St. John, Essays on Shakespeare (W. Dibelius) 350
Zur Geschichte des englischen Schauspiels: Pollock, Impressions of H. Irving; Fitzgerald, Shakespearean Representation; Schücking, Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeitgenossen; A. Neubner, König Lokrin (R. Fischer) . . 352
Alberts, Hebbels Stellung zu Shakespeare (R. Petsch) . . . 356
Das Wintermärchen, eingerichtet von E. Kilian (H. Hecht) . 357
Goll, Verbrecher bei Shakespeare (Mendelssohn Bartholdy) 358
Shakespeare für Schule und Familie: Macbeth ed. Moorman; Cæsar, Macbeth und Henry V. ed. Hudson; Merchant of Venice ed. Goggin; Tempest ed. Weekes; Hamlet ed. Crook; Merchant of Venice ed. Chambers; Hardy, An Evening with Shakespeare; Winter's Tale ed. Hardy; Lang, Gateway to Shakespeare (M. Förster) 362
Shakespeare in deutscher Sprache von Gundolf (M. Gothein) 364
Temple, Gardens of Epicurus ed. Sieveking (M. Gothein) . . 369
de Vocht, Invloed van Erasmus (Fr. Brie) 372
Nason, Heralds and Heraldry in Ben Jonson (v. Mauntz) . . 374
Skelton, Magnyfycence ed. Ramsay (Fr. Brie) 377
Watson, English Grammar Schools (S. Blach) 381
Woodward, Studies in Education (S. Blach) 381
Sonstige Shakespeare-Literatur (M. Förster):
1. Ausgaben: First Folio Edition. The Elizabethan Shakespeare. The Old-Spelling Shakespeare. Henry V. ed. Roman. Lee. Four Quarto Editions. The Century Shakespeare. The Little Shakespeare. «A Midsummer-Night's Dream» ill. by Rackham. «Tempest» ill. by Woodroffe. Wielands Shakespeare-Übersetzung I. Koster, holl. Shakespeare-Übersetzung . . 386
2. Quellen: King Leir ed. Greg. Strachan, Early Welsh. The Taming of a Shrew ed. Boas. Sources and Analogues of «A Midsummer-Night's Dream», by Sidgwick 392
3. Erläuterungsschriften: Johnson on Shakespeare ed. Raleigh.

Seite

Hazlitt, Shakespeare Characters ed. Lobban. Bayley, The Shakespeare Symphony. Shakespeare and Puttenham. by Rushton. Stewart, Supernatural in Shakespeare. Gibson, Shakespeare's Use of the Supernatural. Friedrich, Magie im französischen Theater. Shakespeare's Life and Work, by Furnivall and Munro. Shakespeare by Raleigh 394

4. Biographie: Sidney, Life of W. Shakespeare. Tannenbaum, The Shakespeare Coat-of-Arms. Greenwood, The Shakespeare Problem Restated. Holzer, Shakespeare im Lichte der neuesten Forschung. Bøgholm, Bacon og Shakespeare 398
5. Sprache und Metrik; Hart's Pronunciation, ed. Jespersen. Daines' Orthoepia, ed. Rösler und Brotanek. Foster, Shakespeare Word-Book. Kluge, Bunte Blätter. Saintsbury, English Prosody II 402
6. Theater: Malone Society Collections I 404
7. Zeitkultur: Harrison's Description of England, ed. Furnivall, Supplement § 2. Turbervile's Booke of Hunting. Vallance, Art in England during the Elizabethan Period. Parthenia, ed. Rimbault. Ware, Elizabethan Parish 405
8. Nachwirken: Bartels, Chronik des Weimarischen Hoftheaters. Böhtlingk, Bismarck und Shakespeare 407

Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger (M. Förster).

1. Drama: Harrowing of Hell ed. Hulme. Malone Society Collections I Calisto and Melibea ed. Allen. The Shakespeare Apocrypha ed. Tucker Brooke. Ben Jonson ed. W. Bang. Beaumont & Fletcher ed. Bullen III. Beaumont & Fletcher, Burning Pestle ed. Murch. Middleton & Rowley, Spanish Gipsie & All's Lost ed. Morris. Partiall Law ed. Dobell. Forde's Werke ed. Bang. Hill, Sidney's Arcadia and the Elizabethan Drama. Otway's Orphan & Venice Preserved ed. McClumpha 408
2. Epik und Lyrik: G. & Ph. Fletcher's Works ed. Boas. Daniel's Delia and Drayton's Idea ed. Esdaile 419
3. Prosa: More's Utopia ed. Leyland, ed. Rusk, ed. Salmon, ed. Collins, ed. Steele. Bacon's Essays ed. Howe. Pettie's Petite Pallace ed. Gollancz. Chandler, The Literature of Roguery . 421

Shakespeare-Bibliographie 1908. Von Hans Daffis.

I. England und Amerika 427
II. Deutschland, Österreich-Ungarn, Schweiz 440
III. Frankreich, französische Schweiz und Belgien 450
IV. Italien 452
V. Verschiedene europäische Länder 453
VI. Außereuropäische Länder 453
Nachträge 453
Miszellen 457
Register 465

Mitgliederverzeichnis 476

Namen- und Sachverzeichnis zu Band XLV 484

Jahresbericht

erstattet in der Generalversammlung vom 23. April 1909 durch den Präsidenten.

—

In frischem Eifer für die Sache Shakespeares haben wir uns zur jährlichen Gedenkfeier an gewohnter Stätte wieder zusammengefunden. Es ist mir eine Freude, die edlen Frauen und die Söhne Weimars in dieser Runde zahlreich grüßen zu können; durch solch' geistige Interessenahme noch mehr als durch glänzende Bauten tut die Poetenstadt an der Ilm dar, daß sie unserm Volk eine literarische Hauptstadt geblieben ist und bleiben will. Herzlichen Willkomm entbiete ich den Besuchern von auswärts, die zum Teil aus weiter Ferne sich eingestellt haben, aus Holland, England, Amerika, Australien; wo es sich um die Durchdringung der mannigfachen germanischen Stämme handelt, hat unsere Shakespeare-Gesellschaft von jeher eine merkliche Rolle gespielt und soll sie auch in Zukunft spielen. Mit Dank habe ich hervorzuheben, daß Herr Intendant Hagemann aus Mannheim die Festrede übernommen hat und von seinem Theater hierher geeilt ist in unsere Mitte; neben den schaffenden und forschenden Geistern sind uns die nachschaffenden Künstler von der Bühne immer höchst wertvolle Freunde und Mitarbeiter gewesen. Heimat und Fremde, Fachleute und im allgemeinen Sinn Gebildete soll ja unsere Gesellschaft zusammenfassen, um den Geist Shakespeares für möglichst viele Menschen zu einem lebendigen, hebenden Gemeingut zu machen.

In den Ton des Festes mischt sich diesmal ernste Trauer. Vor wenigen Monaten haben wir unsern zweiten Vizepräsidenten verloren, zugleich eines der bedeutendsten Mitglieder in unserer Gesellschaft und einen der stärksten Dramatiker in deutschen Landen. Wir trauern um Ernst von Wildenbruch, weil er uns vieles in einer Person gewesen ist. Durch seine Kaiserdramen weht ein gut Teil

von dem patriotischen Feuer und kühnen Gestalten, das die Historien Shakespeares auszeichnet; wo z. B. der Überwinder der Quitzows auf märkischer Erde das Zelt aufschlägt, haben wir sicher eine glückliche Umbildung und Nationalisierung von Shakespeares Heinrich VII. in seinem Zelt vor der Entscheidungsschlacht mit Richard III. In seiner Begeisterung für den Stratforder hat ihn Wildenbruch persönlich auf die Bühne gebracht, als den abgeklärten, sieghaften Vollender, da wo Marlowe nur der leidenschaftliche Anreger mit tragischem Ende gewesen war. Er sang dabei das aufrichtigste Lob

von ihm.
Des Name, unser ganz Geschlecht bedeckend,
Gleich einer Pyramide der Ägypter
Aufragen wird, ein Denkmal für Zukünftige:
«Hier hat ein Volk gelebt».

Im Gespräch wurde er nicht müde, sich über den Hamletdichter kritisch zu erschließen. Er fand die «dramatische Linie» bei ihm nicht immer so fest gehalten wie bei Schiller; speziell bei Hamlet habe das Charakterinteresse den Dramenarchitekten mehrfach abgelenkt; die Dänentragödie sei deshalb Shakespeares interessantestes, aber nicht sein bestes Werk geworden. Am regsten wurde seine Aufmerksamkeit, wenn es sich um Reflexe von Shakespeares Persönlichkeit in seinen Dramen handelte; da und dort glaubte er seine Beherrschung des Hoftons durchzufühlen; eine Untersuchung über Shakespeares Verhältnis zu den Essexverschwörern schien ihm dringend nötig. Eine Angabe, wonach in Shakespeares Nachlaß mancherlei Handschriftliches vorhanden gewesen wäre, konnte ihn anhaltend beschäftigen. Ein Drama Shakespeares vor Freunden zu lesen, war ihm ein sichtlicher Genuß und jedesmal wieder ein reiches Erlebnis: so wollte er uns am heutigen Tage «Antonius und Cleopatra» zu Gehör bringen, und höchst ungern gab er allmählich zu, daß die Aufgabe bereits über sein physisches Vermögen ging. Als Vizepräsident hat er einmal einen glänzenden Jahresbericht an dieser Stätte gehalten, und als Vorstandsmitglied trug er kein Bedenken, freiwillig in eine scharfe literarische Fehde einzuspringen, als er Gefahr sah, daß unsere Gesellschaft in Sachen ihrer Volksausgabe von Schlegel-Tiecks Shakespeare-Übersetzung «vergewaltigt» werden könnte. Die letzte Frage noch, die er wenige Tage vor seinem Hinscheiden an mich richtete, bezog sich auf die neueste Revision von Schlegel-Tieck in eigenartigem Poesiestil durch Gundolf. Er war ein herz-

hafter und auf das Ideale gerichteter Mann, dessen Gedächtnis in unserer Gesellschaft fortleben möge bis in ferne Zeiten!

Von unseren Arbeitsunternehmungen ist die Neuausgabe von Shakespeares Quellen leider unsicher geworden, weil der Herausgeber, der hierzu durch seine vorzügliche Preisschrift über «Shakespeares Bücher» am berufensten schien, seine Universitätsstellung aufgegeben hat, um das Glück auf einer südafrikanischen Straußenfarm zu gewinnen. Dagegen ist die erste Preisschrift des vorigen Jahres über «Hamlet auf der deutschen Bühne», verfaßt von Prof. A. v. Weilen-Wien, als dritter Band unserer Shakespeare-Schriften erschienen, und die zweite Peisschrift, von Oberregisseur A. Winds-Dresden, in den Veröffentlichungen der «Theaterfreunde». Unsere Mitgliederzahl ist abermals gewachsen und beläuft sich jetzt auf 623; unter den Neuhinzugetretenen nenne ich mit Ehrerbietung Seine Hoheit den Herzog von Sachsen-Altenburg. Das Jahrbuch ist um eine Dissertationenschau bereichert worden. Vom Fortschritt unserer Bibliothek zeugt der demnächst in neuer Auflage erscheinende Katalog. Unsere Finanzen sind gesund. Allen unseren eifrigen Mitarbeitern, besonders unserem Bibliothekar Geheimrat v. Bojanowski, unserem Schatzmeister Kommerzienrat Dr. Moritz, unserer rührigen Verlagshandlung Professor Langenscheidt-Berlin, sei hiermit herzlicher Dank ausgesprochen. Endlich verdient es rühmende Erwähnung, daß durch das Entgegenkommen von Frau Hofrat Obrist jetzt auch eine Organisation geschaffen wird, um unsere auswärtigen Festteilnehmer durch die literarischen Denkstätten Weimars zu führen. Jene von unseren Mitgliedern, die an der Wanderung teilnehmen wollen, sind freundlichst eingeladen, morgen den 24. um 9 Uhr morgens sich an der Tür des Goethehauses zu versammeln. Wir hoffen dadurch noch mehr Besucher für unsere Jahresversammlung zu gewinnen und zugleich den Sinn für die literarische Geschichte Weimars in unserem Volk zu stärken.

Indem ich jetzt unsern geehrten Festredner, Herrn Intendant Hagemann aus Mannheim, ersuche, das Rednerpult zu besteigen, möchte ich nicht verfehlen zu betonen, wie wichtig die Bühnenprobleme sind, mit denen der heutige Vortrag sich beschäftigen wird. Die Frage, mit wie vielen Möglichkeiten der Bühneneinrichtung wir in London um 1600 zu rechnen haben, ist gegenwärtig im weiten Bereich der Shakespeaere-Forschung vielleicht die brennendste; für welche Art Bühneneinrichtung Shakespeare seine Stücke schrieb, dürfte sich danach des Genaueren bestimmen lassen. Neben dieser historischen Be-

trachtungsweise steht aber gleichberechtigt die praktische, wie der heutige Bühnenleiter mit den technischen Mitteln und dem mimischen Geschmack des Tages den Dramen Shakespeares die tiefste und feinste Wirkung abringen kann. Die Frage ist um so wichtiger, als unsere Darsteller an Shakespeare nicht bloß lernen, wie sie ihn selbst, sondern in hohem Grade, wie sie poetische Dramen überhaupt spielen sollen. Gerade für den begabten Darsteller ist es, wie die Erfahrung zeigt, kein Zeitverlust, wenn er sich in diese Studien vertieft. Die Früchte davon kommen dem künstlerischen Ernst unserer vielen tüchtigen Repertoiretheater zugute, um die uns andere Völker beneiden. Das deutsche Volk ist gegenwärtig das theaterfroheste in der Welt; Herr Hagemann darf für seine Ausführungen auf unser gespanntes Interesse rechnen.

Protokoll der Generalversammlung

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Freitag, den 23. April 1909, 11 Uhr morgens.

Herr Brandl eröffnet die Sitzung und erstattet den Jahresbericht. Nach dem Festvortrag des Herrn Hagemann wird in die Erledigung des geschäftlichen Teiles eingetreten.

Die Protokollführung übernimmt Herr Förster.

Gegen die bisherige Zusammensetzung des Vorstandes wird keinerlei Erinnerung erhoben, nachdem die Bedenken der Herren Conrad und Eidam aufgeklärt sind.

Die Redaktion des Jahrbuches, unterstützt vom Vorstand, stellt den Antrag: «Das Protokoll der Generalversammlung ist im Jahrbuch ungekürzt abzudrucken. In das Protokoll sollen nur die Beschlüsse und wichtigere Mitteilungen aufgenommen werden: auch Erklärungen einzelner Mitglieder, wenn es diese wünschen; aber nicht Debatte. Die Gepflogenheit, das Protokoll am Schluß der Sitzung zu verlesen und festzustellen, wie sie beim Vorstand seit 1904, bei der Generalversammlung seit 1907 besteht, ist beizubehalten.» Der Antrag wird einstimmig angenommen.

Auf Antrag des Vorstandes wird einstimmig beschlossen: „Anträge von Mitgliedern zur Generalversammlung sind bis spätestens 1. März beim geschäftsführenden Ausschuß einzureichen, damit sie der Vorstand gebührend berücksichtigen kann".

Herr Brandl referiert über die Schritte, die seitens des Vorstandes zur Entkräftigung der von Herren Conrad und Eidam gegen ihn erhobenen Vorwürfe getan sind, und verliest dabei die vom Vorstand in der Landeszeitung «Deutschland» veröffentlichte Erklärung, sowie einen Brief des Herrn Wülker, in welchem derselbe seinen Austritt aus dem Vorstande anzeigt und motiviert. Der General-

versammlung legt der Vorstand hierüber neuerlich folgende einstimmig beschlossene Erklärung vor:

In der Generalversammlung des letzten Jahres hat Prof. Eidam eine Reihe von Beschwerden gegen den Vorstand vorgebracht. Der Präsident ersuchte ihn, sie behufs genauer Erwägung schriftlich vorzulegen. Prof. Eidam ist dieser Einladung in der Weise nachgekommen, daß er in der «Zeitschrift für franz. u. engl. Unterricht» 1909 S. 52ff. und in einer zweiten Zeitschrift seine Beschwerden veröffentlichte. Eine ähnliche Schrift hat Prof. Conrad soeben als Manuskript drucken lassen und versendet unter dem Titel «Prof. Brandl, der Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft und meine Revision der Oechelhäuser'schen Volksausgabe des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Textes». Alle diese Beschwerden sind mit ehrenrührigen Vorwürfen gegen den Vorstand und speziell gegen den Präsidenten unserer Gesellschaft verknüpft, als hätten wir Verdrehungen der Wahrheit und direkte Fälschungen vorgenommen, sowie Prof. Conrad «durch unerlaubte Mittel» und in «unverantwortlicher» Weise zu schädigen versucht.

Der Vorstand lehnt es ab, den beiden Herren auf solche Angriffe zu antworten. Aber er beehrt sich, der Generalversammlung über die Tatsachen, um die es sich handelt, sachlichen Bericht zu erstatten.

1. Die Schädigung des Prof. Conrad soll darin bestehen, daß wir mit Beschluß vom 22. April 1907 — angenommen von der Generalversammlung am 23. April 1907 — den Verlag unserer billigen Volksausgabe von Schlegel-Tieck (für uns keineswegs ein Erwerbsobjekt) aufforderten, er möge unsere wesentlich unrevidierte Originalfassung nach wie vor dem Erscheinen der Conrad'schen Revision auf dem Markte halten. Wir sagten nichts gegen die Conrad'sche Revision; aber wir wollten uns die Verfügung über unser eigenes Unternehmen und unserem Volke den leicht zugänglichen Abdruck von Schlegel-Tieck's klassischer Übersetzung erhalten. Prof. Conrad bezeichnet diese Aufforderung als «offenkundigen Rechtsbruch» gegenüber der Verlagsanstalt und ihm selbst. Die Verlagsanstalt steht jedoch auf einem anderen Standpunkt. Sie hat gegen unsere Aufforderung keine prinzipielle Weigerung erhoben, sondern nur aus begreiflichen finanziellen Rücksichten um Aufschub gebeten. «Sollte späterhin — so schließt ihr Schreiben vom 30. Mai 1907 — das Verlangen nach der letzteren (Originalausgabe) wieder auftauchen und ihm dann unbedingt entsprochen werden müssen, so werden Sie uns selbstverständlich zu weiteren entgegenkommenden Verhandlungen gern bereit finden». Die Verlagsbuchhandlung sieht also in unserem Vorgehen keinen Rechtsbruch.
2. Die Veranstaltung der Conrad'schen Revision ist nachträglich von der Generalversammlung als «dankenswert» bezeichnet worden; aber ausgegangen ist sie lediglich von unserem verehrten früheren Präsidenten, dem verstorbenen Geheimrat Oechelhäuser. Wenn Prof. Conrad behauptet, unser jetziger Präsident, Prof. Brandl, damals 2. Vizepräsident, habe damals mit ihm Unterhandlungen ge-

führt, so steht dem die Erklärung von Prof. Brandl entgegen, daß er von solchen Unterhandlungen, die er mit Prof. Conrad hierüber geführt haben soll, nach genauester Gedächtnisprüfung nichts weiß. Prof. Brandl hat als Mitredaktor des Jahrbuchs einschlägige Aufsätze von Prof. Conrad ohne weiteres aufgenommen; ebenso in sein Archiv; darüber hinaus ist ihm jedoch die Behauptung Prof. Conrads ein Rätsel. Prof. Conrad möge sie erweisen oder zurücknehmen.

3. Am 9. August 1908 wehrten wir Angriffe von Prof. Conrad in der Weimarischen Zeitung «Deutschland» durch eine aktenmäßige Erklärung in derselben Zeitung ab. Hierbei sollen wir frühere Beschlüsse von uns selbst und von der Generalversammlung zu Prof. Conrads Schaden falsch zitiert haben. Wir laden jedes Mitglied unserer Gesellschaft ein, sich aus den authentischen Protokollen zu überzeugen, daß jedes Wort stimmt. Gern nehmen wir hierbei von Prof. Eidams Erklärung (S. 56) Kenntnis, daß sich in diesem Falle gegen unsern Beschluß, unsern alten Schlegel-Tieck auf dem Markte zu halten, «nichts einwenden» ließe (ähnlich Conrad S. 9).
4. Bevor wir jene Erklärung veröffentlichten, schlug ein Vorstandsmitglied unserem Präsidenten vor, es möge durch eine unparteiische dritte Persönlichkeit eine Verständigung mit Prof. Conrad herbeigeführt werden. Das Vorstandsmitglied gab jedoch diese Hoffnung auf, als Prof. Conrad verlangte, entweder solle der Beschluß der Generalversammlung von 1907 aufgehoben oder ihm wenigstens eine bindende Versicherung für die Zukunft gegeben werden; denn das hätte für die Shakespeare-Gesellschaft nicht eine Verständigung bedeutet, sondern eine Unterwerfung. Diese Antwort ist uns von unserem Präsidenten in der nächsten Sitzung mitgeteilt worden, obwohl es sich um einen rein privaten Vermittelungsversuch gehandelt hatte, bei dem der Vorstand als solcher in keiner Weise beteiligt gewesen war. Zu einer Beschwerde in dieser Hinsicht besteht kein Anlaß.
5. Es ist nicht richtig, daß im Jahre 1906 ein Vorstandsmitglied vom Vorstand allein statt von der Generalversammlung zugewählt wurde. Die Zuwahl ist im Protokoll jener Generalversammlung ausdrücklich verzeichnet.
6. Es ist nicht richtig vermutet, daß unsere Erklärung vom 9. August 1908 durch unseren Präsidenten verfaßt oder daß irgend ein anonymer Artikel in einer Weimarer Zeitung durch ihn eingesandt sei.

Schließlich erklären wir uns mit Prof. Eidam's Verlangen, man solle Conrad's Werk «sich selbst und seiner eigenen Wirkung überlassen» (S. 57), völlig einverstanden. Es besteht kein Anlaß für uns, es zu schädigen. Nur das ist unsere Absicht und unsere Pflicht, der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft die Verfügung über ihre alte Volksausgabe von Schlegel-Tieck, die bereits in mehr als 30,000 Exemplaren verbreitet wurde, zu erhalten.

Wenn sich Herr Conrad mit dieser Erklärung an die Generalversammlung nicht beruhigt, möge er sein Recht bei Gericht suchen.

Im Laufe der Diskussion hierüber erklärt auf Vorschlag des Herrn v. Possart der Vorstand einstimmig, daß er, der Vorstand, keine Absicht gehabt habe noch gegenwärtig habe, Herrn Conrad zu schädigen, und daß vorderhand keine Absicht bestehe, den alten Text der Oechelhäuser'schen Ausgabe wieder abzudrucken.[1])

Als Ort der nächsten Jahresversammlung wird wiederum Weimar gewählt.

Vorgelesen, genehmigt und unterzeichnet

Weimar, den 23. April 1909. Max Förster. A. Brandl.

[1]) Hiermit erklärte sich Prof. Conrad einverstanden und befriedigt. (Nachträgliche Bemerkung von A. Brandl und M. Förster, deren Richtigkeit Prof. Conrad bescheinigt.)

Herr Professor Conrad bittet die Redaktion um Aufnahme folgender Erklärung zu dem vorstehenden Protokoll:

Bei der Verlesung des Protokolls in der Generalversammlung ist es mir entgangen, daß die von dem Präsidenten verlesene Erklärung des Vorstandes Aufnahme in das Protokoll finden sollte. Ich würde sonst auch meinen Standpunkt in einer Gegenerklärung formuliert und auf deren Aufnahme ins Protokoll bestanden haben. Das Protokoll beleuchtet nunmehr in seinem sachlichen Inhalt den Streit zwischen dem Vorstand und mir nur von der einen Seite und erweckt dadurch in dem uneingeweihten Leser ein unzutreffendes, für mich sehr ungünstiges Bild von der ganzen Angelegenheit und, da jeder Hinweis auf eine Gegenerklärung meinerseits fehlt, zugleich den Eindruck, als hätte ich gegenüber der Vorstandserklärung keine begründeten Einwendungen vorgebracht. Ich halte es daher für notwendig, noch nachträglich festzustellen, daß ich in der Generalversammlung bei meinen rechtlichen Ausführungen, wie sie in meiner vom Vorstande zitierten Schrift niedergelegt sind, stehen geblieben bin, ebenso wie Prof. Eidam bei den seinigen; und daß ich die für mich neue Behauptung des Vorstandes, Geheimrat Brandl habe mit mir keine Verhandlungen bei der Übertragung der Revision gehabt, mit Entschiedenheit bekämpft habe. Ich bin in der Lage, die Beweise für die Tatsächlichkeit unserer Besprechungen mit Leichtigkeit zu erbringen. Im übrigen gehe ich auf meine Ausführungen in der Generalversammlung nicht weiter ein, da der Streit sachlich durch den von mir gern geschlossenen Frieden erledigt ist und es jedem Mitgliede freisteht, meine schriftlichen Ausführungen nachzulesen (abgedruckt in der Weimarer Zeitung «Deutschland» und meiner Broschüre). Ich halte diese Feststellung aber gerade im Interesse des Friedens für notwendig, weil jede nachträgliche einseitige Darstellung des Streites in der Öffentlichkeit ihm nur schädlich sein kann. Hermann Conrad.

In mündlicher Aussprache mit Prof. Conrad hat sich herausgestellt, daß er mancherlei Gespräche, die wir über die Revision hatten, als «Unterhandlungen» aufgefaßt hat, während ich sie als rein private Mitteilungen und Ratschläge betrachtete und betrachten mußte, da ich zu Unterhandlungen vom Vorstand keinerlei Auftrag gehabt hätte. A. Brandl.

Über Versuche moderner Shakespeare-Inszenierungen.

Festvortrag,

gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, am 23. April 1909,

von

Carl Hagemann.

I.

Die großen Epochen der zu einer Gesellschaftsform zusammengefügten Menschheit werden vor allem dadurch äußerlich erkennbar und von einander unterschieden, daß jede einzelne — und zwar oft in langsamer Entwicklung — ihre ganz bestimmten Ausdrucksphänomene des öffentlichen und privaten Lebens ausgebildet hat, die sich auf eine bestimmte Denk- und Fühlweise, auf eine bestimmte Welt-, Kultur- und Kunstanschauung gründen. Ein allen gemeinsames Empfinden gelangt zu einer allen gemeinsamen Tendenz der Äußerung: zu Schöpfungen des Menschengeistes mit allgemein gültiger Prägung wesentlicher Züge — zu Leistungen mit ganz bestimmten inneren Zweckmäßigkeiten — zu einem Stil des Lebens und der Kunst. Und die eigenartige Durchbildung der geistigen Werte bedingt dann entsprechende Normen auch im täglichen Dasein des einzelnen Menschen und der Gesellschaft: in der Lebensführung der Allgemeinheit, in der Art, wie man sich beschäftigt und unterhält. Die verschiedenen Zeiten haben mit ihren besonderen Bedürfnissen ein ganz besonderes Wohnhaus, ihre eigentümlichen öffentlichen Einrichtungen, ihre Form des Handelns beim Tun und Lassen — haben ihre bestimmte Kleidung und bestimmte Vorschriften für den Verkehr der Menschen untereinander gehabt. Sie haben aber nicht zuletzt auch ein ganz bestimmtes inneres Verhältnis zu den Problemen höheren

Fühlens und Könnens, vor allem zur künstlerischen Betätigung gewonnen. Geschmack und Begabung pflegt hierbei dann bald diese bald jene Kunstübung mehr zu bevorzugen. Die eine blüht und trägt unvergängliche Früchte, die andere ist minder fruchtbar und eine dritte wird kaum oder überhaupt nicht betrieben. Das wechselt sehr und trägt nicht zum wenigsten dazu bei, der einzelnen Kulturepoche ihre besondere Physiognomie zu geben.

Eine Kunstübung aber fehlt in keiner Weltperiode von Bedeutung: die Kunst der Schaubühne. So lange Menschen menschenwürdig leben, ist Theater gespielt worden — und zwar immer gern und viel, mit Liebe und Leidenschaft. Deshalb hat auch jede Zeit ihr höchst eigenes Theater ausgebildet: das heißt eine bestimmte Art von dramatischen Werken für eine bestimmte Art von szenischer Anordnung, für ihre ganz bestimmte Bühne geschaffen. Um nur die wesentlichsten Typen zu nennen: das im Freien liegende Amphitheater für die Götter- und Heroentragödien des alten Griechenland — der auf offenem Markte hergerichtete dreiteilige Spielplatz für die Mysterien des Mittelalters — die zum Teil schon eingedeckte altenglische Volksbühne für die Dramen Shakespeares aus den Tagen Elisabeths — und das geschlossene italienische Logenhaus für die um das Jahr 1600 erfundene neue Kunstgattung der Oper.

Dieses italienische Rangtheater mit seinen beiden, durch einen Vorhang von einander geschiedenen Teilen — mit der deutlichen Abgrenzung der idealen Welt des Spielers von der realen Welt des Zuschauers ist nun bekanntlich auch heute noch allgemein im Gebrauch. Die Zuschauer unserer Hof- und Stadttheater sitzen in einem ziemlich wagerecht gehaltenen Parterre und in drei oder vier übereinander geordneten Logenkränzen. Und die Szene ist so eingerichtet und ausgestattet, daß man auf ihr — bis zu gewissem Grade wenigstens — die Wirklichkeit vortäuschen kann. Wir haben also auch heute sozusagen unser Theater — mag der Einzelne immer dazu stehen, wie er will: mag er es überhaupt verdammen oder mindestens doch für reformbedürftig halten. Nur daß heute diese unsere Bühne nicht allein für unsere Stücke — für Stücke, die aus unserer Zeit heraus und für unsere Zeit geschrieben wurden — sondern daß sie für einen weit verzweigten, Gegenwart und Vergangenheit umfassenden Spielplan des musikalischen und gesprochenen Dramas dienen soll und muß: für Stücke vieler Völker und vieler Zeiten. Die heute so ziemlich allgemeine, wenn auch oberflächliche Kenntnis von den hauptsächlichsten Bildungswerten früherer Kulturepochen bedingt es, im

modernen Theater neben den dramatischen Schöpfungen unserer Tage auch (und zwar vor allem auch) Werke früherer dramatischer Ausdrucksformen in buntem Wechsel spielen zu lassen.

Sofern wir nun Gegenwartsdramen auf der Gegenwartsbühne darzubieten haben, unterscheidet sich die allgemeine Aufgabe für unsere heutigen Theaterkünstler im Prinzip nicht von den in früheren Kunstperioden erhobenen Ansprüchen. Wir sind denn auch durchaus im Stande, etwa Richard Wagner und Henrik Ibsen stilmäßig aufzuführen. Wagner und Ibsen haben bewußt für diese unsere Bühnenform geschaffen, und wir brauchen im Theater nur wirklich künstlerisch zu arbeiten, um ihre Werke restlos zur Wirkung zu bringen. Ferner können wir natürlich ohne weiteres auch alle die Stücke spielen, die von der Erfindung des italienischen Rangtheaters ab, die also für dieses Theater und seine Illusionsbühne geschrieben worden sind.

Ganz anders jedoch steht es mit den Darstellungsproblemen für die nicht zeitgenössischen Dramen. Hier erhebt sich die wichtige und grundlegende Frage, ob die moderne Illusionsbühne denn wirklich so beschaffen ist, daß wir mit ihren Mitteln und unter ihren Verhältnissen auch Stücke der Vergangenheit aufführen können — und zwar mit voller Wirkung, mit einer dem Gehalt und dem Stil der betreffenden Stücke entsprechenden Wirkung? Und diese Frage muß wohl verneint werden. Unsere Bühne kann diese ideale Forderung tatsächlich nicht leisten. Unsere Bühne ebenso wenig, wie überhaupt irgend eine zeitlich und national bedingte Szene. Dafür weichen die dramaturgischen Bedingungen der verschiedenen Stücke aus den verschiedenen Kulturen denn doch allzu sehr voneinander ab — dafür haben die Inszenierungsarten und Darstellungsverhältnisse zu viel grundlegende Unterschiede. Es will uns zum Beispiel nicht glücken, ein Werk des griechischen Altertums auf unserer modernen Bühne im geschlossenen Rangtheater auszuschöpfen. Und es wird niemals glücken. Ebenso wenig wie etwa ein mittelalterliches Fastnachtspiel mit seinen höchst primitiven Inszenierungswerten auf diese Weise recht zur Geltung kommen kann. Selbst Shakespeare wird seinen letzten ästhetischen und dramaturgischen Ansprüchen nach auf der modernen Illusionsbühne nicht bezwungen — eine unbestreitbare Tatsache, die nun allerdings zu einer wichtigen Angelegenheit unserer ganzen künstlerischen Kultur geworden ist und werden mußte. Die Bühnenklassiker des Altertums mit ihren, uns im allgemeinen doch ferner liegenden Stoffen und Ideen, mit ihrer eigenartigen drama-

turgischen Technik und dem schweren, heute kaum lösbar erscheinenden Chorproblem, können auf unserm Theater zur Not entbehrt werden. Sie mögen der Lektüre, allenfalls der Rezitation verbleiben. Und auf die Stücke des mittelalterlichen Theaters ist schließlich wohl noch eher zu verzichten. Die geistlichen Spiele interessieren uns in ihrer langatmigen Kunstlosigkeit ohnehin nicht mehr. Freunde solcher religiösen Erbauungsstücke können ja etwas Ähnliches in Oberammergau und an einigen anderen Orten von Zeit zu Zeit einmal sehen. Und die Fastnachtspossen, die auf unseren Bühnen hin und wieder, mehr ihrer Kuriosität halber, erscheinen und dann meistens in einer der Darstellungsart ihrer Zeit nach Möglichkeit angenäherten Weise aufgeführt werden, brauchen ebenfalls keinen wesentlichen Bestandteil unseres Spielplans zu bilden. Nicht und niemals aber können und wollen wir Shakespeare missen, der mit Goethe und Schiller, seinen aufrichtigsten Freunden und Förderern, längst Hausrecht auf unserer Schaubühne erworben hat — diesen unsern Urklassiker, wenn man will. Es ist deshalb eine kulturelle Pflicht unserer Theaterleiter, das Problem der Shakespeare-Inszenierungen auf der modernen Bühne immerfort im Auge zu behalten und mit allen Kräften seiner möglichst vollkommenen Lösung nachzustreben.

Die eigentliche Aufgabe für unsere moderne Schaubühne ist also diese: Wir haben zu spielen

1. die Bühnenwerke unserer Zeit und der nächsten Vergangenheit — das heißt alle die Stücke, die etwa seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts für die damals erfundene und heute noch gebräuchliche Illusionsbühne geschrieben wurden. Hierher gehört die ganze Oper bis hin zu Wagner, dann ein großer Teil unserer Klassiker und Nachklassiker, und vor allem das moderne Drama in all seinen Brechungen, in erster Linie das moderne Gesellschaftsstück. Wir haben zu spielen
2. Shakespeare — unsern Shakespeare, wie er uns von dem genialen Übersetzungskünstler Wilhelm Schlegel in wundervollen deutschen Blankversen ganz zu eigen gemacht worden ist. (Zu dieser zweiten Gruppe gehören dann noch eine Anzahl von Werken unserer Klassiker, die sich ihrem ganzen Wesen nach ziemlich eng an die eigentümliche Art der Shakespeareschen Kunst anschließen.)

Die große und bedeutsame Frage ist demnach: Wie wird diese doppelte Aufgabe denn nun heute von unserer modernen Schaubühne

geleistet — wird sie überhaupt geleistet, einigermaßen befriedigend geleistet? Zeigt sich unser Theater den großen Anforderungen, die unsere Kultur, im Gegensatz zu früheren Epochen, an seine Kunst zu stellen sich berechtigt glaubt, auch wirklich gewachsen? . . Und weiter: Wenn das nicht der Fall ist, wenn unser Theater seine Kulturmission (denn die hat es doch ohne Zweifel) nicht recht erfüllt — welche Mittel und Wege müssen und können gefunden werden, um dies aufs innigste zu wünschende Ziel möglichst bald und möglichst ganz zu erreichen?

II.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte die Entwicklung der Illusionsbühne vom primitiven viereckigen Spielplatz mit der allernotdürftigsten Ausstattung, sagen wir vom Heinrich Laube-Theater, zur naturalistischen Illusionsszene mit dem ganzen, nur denkbaren Ausstattungsapparat der Wirklichkeiten, sagen wir zum Otto Brahm-Theater. Beide szenischen Anordnungen waren durchaus unmalerisch: die eine aus Mangel, die andere aus Überfluß an dekorativen Möglichkeiten. Wie wir nun in der Literatur den Naturalismus (der nach allgemeiner Anschauung als Erlöser von einer künstlerischen Tiefenkultur unbedingt notwendig war) glücklich überwunden haben, so erklären wir heute auch das reine, das ganz und gar naturalistische Illusionstheater für überwunden. Wie man in der Literatur durch den Naturalismus hindurchgeschritten und zu einer Stilkunst zu gelangen versucht, so schreiten auch wir ganz folgerichtig vom naturalistischen Illusionstheater zum stilvollen Kunsttheater fort. Nicht die Natürlichkeit des Bühnenbildes gilt uns als letzter Zweck, sondern seine malerisch-plastischen, den jeweiligen dichterischen Gehalt des Aktes schlagend und überzeugend darstellenden Werte — ein kunstmäßiger, wahrer und schöner Rahmen, der uns zur möglichst vollkommenen künstlerischen Gesamtdarstellung des Dramas bedeutsame Hilfe leisten soll. Es handelt sich dort oben auf den Brettern ja doch nun einmal um Spiele und nicht um Wirklichkeiten, um Kunst und nicht um Natur, so daß der Naturalismus für die Bühne eine der furchtbarsten Verirrungen gezeitigt hat, die wohl jemals beobachtet werden konnte, indem man es unternahm, dem Kunstfreund die Wirklichkeit und nichts weiter als die Wirklichkeit vorzutäuschen. Man ist niemals von der Bühnenkunst und ihren ewigen ästhetischen Gesetzen — denn die gibt es — so weit entfernt gewesen, wie hier.

Ganz abgesehen davon, daß die Bühne die Wirklichkeit überhaupt nicht wiedergeben kann, daß die jedes künstlerisch geschulte Auge tief beleidigenden, furchtbarsten Ungeheuerlichkeiten entstehen, wie wir sie vor allem in den falschen perspektivischen Wirkungen finden — ganz abgesehen davon werden im naturalistischen Illusionstheater die beiden grundlegenden Normen jeder bühnenmäßigen Wirkung, wird die Forderung nach Einfachheit und Deutlichkeit ganz und gar vernachlässigt. Man bietet kleinlich-peinliche, matt kolorierte Federzeichnungen, wo es sich allein um großzügige, farbigfreudige Holzschnitte handeln kann — man übt eine für die Ferne wirkungslose Strichelkunst, wo allein eine breite Flächenmanier den richtigen Eindruck zu erzielen vermag. Man schleppt den ganzen ungeordneten Apparat der bedürfnisreichen Täglichkeit für jeden einzelnen Fall auf die Bühne und sieht in der Beobachtung der historischen Treue das wesentlichste Ziel für die Inszenierung, wo man doch nur ein paar charakteristische, viel oder alles sagende Gegenstände braucht, um den Rahmen für die einzelnen Geschehnisse mehr symbolisch darzustellen. Alles in allem macht man die Bühne zum Museum, anstatt sie als lebensreichen Tummelplatz für die wechselvollen Spiele von Dichters Gnaden herzurichten.

Auf die Periode der naturmäßigen Formen und Farben, auf die absoluten Wirklichkeitsbestrebungen mit ihren Kleinigkeitskünsteleien muß also jetzt eine andere Periode reiner ästhetischer Bühnenwerte, müssen relative Kunstbestrebungen mit leicht schaubaren, in der Größe, Schärfe und Schlagkraft ihrer szenenmäßigen Wirkung schnell verständlichen Einzelheiten folgen.

Unsere reformatorischen Aufgaben am modernen Theater gründen sich demnach auf zwei fundamentale Fragen:

1. Wie verbessern wir unsere alte Illusionsbühne? (denn wir brauchen sie, weil eine ganze Menge unserer Repertoirstücke unmittelbar dafür geschrieben ist) — und
2. wie schaffen wir uns eine Idealbühne? (denn wir brauchen sie für die zeitgemäße Darstellung der großen idealen Werke aller Zeiten und Völker und vor allem zur Darstellung Shakespeares).

Die Illusionsbühne verlangt also Reformen, allerdings sehr gründliche Reformen — die Idealbühne hingegen hätte eine ganz neue Schöpfung darzustellen: ein Kulturprodukt und eine Kulturtat zugleich.

Beide Formen entspringen dabei derselben Wurzel, demselben Grundgedanken und Grundgefühl: der Absicht nämlich, das Bühnenbild von allem Zwiespältigen, Überflüssigen und von allem Falschen und Häßlichen zu reinigen, dem Ganzen eine verhältnismäßig einfache, ästhetisch-gesunde Grundlage zu geben und eine schier unbegrenzte Möglichkeit zu Stilleistungen aller Art zu bieten, wobei ein ganz besonders großer Wert auf eine denkbar schnelle und geräuschlose Verwandlung der Bühnenbilder zu legen sein wird. Die Zwischenpausen dürfen nicht, wie heute fast stets, durch die Verhältnisse des technischen Betriebes, sondern müssen allein aus der dramaturgischen Anlage des Stückes bedingt sein.

III.

Wir teilen heute wohl so ziemlich alle die Ansicht Ludwig Tiecks und wünschen, daß die Shakespeare'schen Dramen auch als Dramen Shakespeares auf der modernen deutschen Schaubühne gegeben werden: das heißt möglichst im Sinne der englischen Vorlage, also in möglichst getreuer, aber auch dichterisch gehobener Eindeutschung und möglichst in der dramaturgischen Struktur der Originale, ohne allzu viel tiefer greifende Kürzungen und mehr oder weniger willkürliche Änderungen der Szenenführung. Und wenn Shakespeare seine Werke auch, den eigentümlichen technischen Verhältnissen seines Theaters gemäß, durchaus eigenartig anlegen mußte und z. B. Szenen zweiten Ranges, meinetwegen geradezu Füll- oder Verlegenheitsszenen geschrieben hat, so erscheinen uns seine Kunsttaten doch als genial erfühlte, mit so souveräner schöpferischer Machtvollkommenheit hingeworfene Organismen, daß wir uns selbst dann nicht herangetrauen, wenn unser modernes kritisches Bewußtsein dieses oder jenes einmal anders haben möchte oder gar entbehren zu können glaubt. Es gibt da eben nur eins: entweder wir bewältigen Shakespeare oder wir bewältigen ihn nicht. Traurig wäre es, wenn wir ihn schließlich nicht doch noch bewältigen sollten. Ein großer Künstler kann unbedingt verlangen, daß wir zu ihm kommen. Und wohl kaum werden wir die nötige Anmaßung aufbringen, um das Gegenteil zu fordern — um einem klassischen Dichter zuzumuten, daß er einen für ihn wenig erfreulichen Kompromiß schließen möchte, und damit unserer Bequemlichkeit und dem Mangel an Ernst und Achtung Vorschub geleistet wird.

Shakespeares Dramen sind nun im Ganzen und im Einzelnen von der erdgebundenen Wirklichkeit so himmelweit entfernt — die

Geschehnisse, die Charaktere und ihre im Verlaufe der Handlung gewaltig ausbrechenden Leidenschaften haben, bei aller inneren Wahrhaftigkeit, im Grunde so garnichts mit den äußeren Realitäten weder unserer, noch irgend einer früheren Zeit zu tun, daß die moderne Illusionsbühne als durchaus ungeeignet für die szenische Darstellung Shakespeares erscheinen muß. Ihre Mittel sind viel zu unbedeutsam, bühnenmäßig genommen zu wenig zweck- und zielvoll, um den Übermaßen der Shakespeare'schen Bühnenkunst die ganz und gar entsprechenden Darstellungsfaktoren liefern zu können. Seine Dramen bieten jedesmal ein höchst konzentriertes Leben, also im besten Sinne des Wortes ein Gleichnis (wie alle echten Dichterwerke) — sie vertragen deshalb die Enge, die Kleinlichkeit, die Fülle und Übersichtslosigkeit der reinen Wirklichkeitsszene nicht, sondern verlangen als ideen- und gefühlsstarke Symbole für menschlich-allmenschliche Lebensphänomene einen ebenfalls ins Symbolische hinein gesteigerten Rahmen: übernatürliche, kraftvolle Verhältnisse — wuchtige Formen in klarer Gliederung — einen voll spürbaren Rhythmus auch im Ablauf des Dekorativen. Hauptsache ist die Handlung und ihre Motivierung nach Eigenart der dichterischen Charaktere und ihrer Entwicklungsmöglichkeiten. Der Rahmen ist Nebensache: ein notwendiges Requisit des Dramatikers. Nicht viel mehr. Er hat keine Eigenwerte und soll dem Genießenden keine gesonderte Beachtung abfordern. Es ist ja ohnehin schwer, einer logisch und psychologisch gut geführten Bühnenhandlung restlos zu folgen. Das verlangt Aufmerksamkeit und Anstrengung.

Der Kunstfreund darf sich also nicht wundern, wenn die Frage der durchaus künstlerisch bedingten Bühnendarstellung Shakespeares seit den Tagen der Romantiker — seinen eigentlichen Entdeckern für unsere moderne künstlerische Kultur — immer von neuem aufgeworfen und theoretisch durchgesprochen wurde, ohne daß es bis heute so recht eigentlich hat glücken wollen, eine befriedigende Lösung zu finden.

Der große Theoretiker dieses wichtigen Problems ist bekanntlich Ludwig Tieck. Er sah, wohl als erster, das Ziel moderner Shakespeare-Inszenierungen in einer grundsätzlichen Preisgabe der Illusionsszene und in der Rückkehr zu den primitiven Anordnungen der altenglischen Volksbühne. Nur machte schon gleich Tieck den Fehler — der dann später wieder aufgenommen werden und zu der verfehlten »Münchener Shakespearebühne« des Barons von Perfall führen sollte — daß er nämlich Elemente von der modernen Illusionsbühne

hinüberzunehmen empfahl, ohne sie erst entsprechend umzubilden und dem neuen (oder besser dem neuen-alten) System irgendwie organisch anzugleichen. Einen praktischen Versuch hat Tieck selbst ja nicht gemacht. Denn die bekannte «Sommernachtstraum»-Inszenierung im Potsdamer Königsschlosse (1843) wird man nicht gut rechnen dürfen, weil das Stück sich für eine erste Probe dieser Art kaum eignete und deshalb eine klare Vorstellung von den Reformplänen nicht recht aufkommen ließ. Der große Dramaturg war in solchen rein praktischen Fragen ja nie besonders glücklich. Da griff Karl Immermann schon fester zu, als er in Düsseldorf eines Tages «Was Ihr wollt» nach den, wenn auch etwas modifizierten Vorschlägen Tiecks auf einer vereinfachten Szene darzustellen unternahm. Und der Erfolg soll bedeutend gewesen sein. Die Chronisten rühmen wenigstens das künstlerische Unternehmen sehr, wissen aber nur von diesem einen Versuch zu erzählen. Und auch in den nächsten Jahrzehnten geschah in der ganzen Frage nichts. Dingelstedt und der Meininger Herzog richteten sich Shakespeare für die Illusionsbühne ein, indem sie ihre Mittel und Wege sehr geschickt und sehr fleißig benutzten und mit einer ausgezeichneten Gruppenregie über die Mängel dieser ihrer Bühnenform für das Shakespeare'sche Kunstwerk bis zu gewissem Grade hinweg zu täuschen wußten. Erst Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ging man in München wieder auf Tiecks und Immermanns Mahnungen und Taten zurück und konstruierte die vielbesprochene Reformszene, die unter dem Namen «Münchener Shakespearebühne» wohl verhältnismäßig bekannt geworden, aber nicht im mindesten durchgedrungen ist. Und das, wie ich meine, mit Recht.

Zu einer Wiederaufnahme der früheren Bestrebungen war allerdings guter Grund. Die übertriebene und zum Teil falsch verstandene Meiningerei, die das deutsche Theaterwesen bald nach den Kunstreisen der herzoglichen Truppe ergriff, hatte es einmal wieder mit aller Deutlichkeit gezeigt, daß die naturalistische Dekorationsart der Illusionsbühne dem großzügigen dramatisch-dichterischen Gehalt Shakespeares und anderer ihm verwandter Dramatiker keineswegs zu entsprechen vermochte — daß die eigentliche Wortkunst inmitten der peinlichst ausgestatteten Realitätsszene viel zu kurz kommt und die Figuren in ihrer monumentalen Eigenart nicht genügend hervortreten können — daß schließlich und vor allem die Illusionsbühne mit ihrem komplizierten Organismus nicht im Stande ist, die eigenartige dramaturgische Technik der Klassiker völlig zu überwinden

und etwa den «Hamlet» oder den «Don Carlos» ohne sonderliche Pausen zwischen den einzelnen Bildern abrollen zu lassen. Diese letzte, gewiß nicht unwichtige Forderung haben die Münchener nun allerdings eingelöst. Es gelang ihnen, die einzelnen Szenen für die vordere und hintere Bühne ihres Systems so aufzuteilen, daß abwechselnd bald hier und bald dort gespielt werden konnte: die mit einem Vorhang verschließbare hintere Bühne ermöglichte es, hier jedesmal ein weiteres Bild herzurichten, während man auf der vorderen Bühne ohne Unterlaß weiter handelte.

Die Durchbildung der neuen Bühne als solcher aber konnte unseren anderen grundlegenden Bedingungen für die Erscheinungsform des Shakespeare-Dramas keineswegs genügen. Ein Mitarbeiter am Werk, Jocza Savits, sagt in einem Aufsatz «Die Shakespeare-Bühne in München» (Neuer Theateralmanach für das Jahr 1890): Die Shakespeare-Bühne will «den Ort nur andeuten, ihn symbolisch bezeichnen, um durch die Macht dieses Symbols den übrigen Theaterraum, auf welchem sich die Darsteller bewegen, mitsamt dem architektonischen Bau jeweils in die entsprechende, vom Dichter gewollte Örtlichkeit geistig zu verwandeln». Herr Savits hat hier nun offenbar unrichtige Voraussetzungen eingeführt. Der heute im Parterre sitzende Theaterbesucher will ja garnichts «geistig verwandeln» und soll es auch nicht. Der moderne Bühnenfachmann muß und kann dafür sorgen, daß er es nicht braucht. Unser Publikum ist seit langem gewohnt, die Erscheinungen der Schaubühne als das zu nehmen, was sie darstellen. Und kein dramaturgischer Theoretiker der Welt bringt es davon ab. Daß bei der dekorativen Durchbildung einer Shakespeare-Bühne szenische Symbole verlangt werden, ist ja richtig. Nur irrten die Münchener, wenn sie dies dadurch zu leisten glaubten, daß sie Einzelheiten aus dem dekorativen Apparat der Illusionsbühne schlechthin herübernahmen, um ihre, dem englischen Volkstheater entliehene primitive Szene damit aufzuputzen. Dies Verfahren erscheint uns zum mindesten als oberflächlich und nichtssagend — diese Art von szenischem Symbolisieren ist ohne jede tiefere Bedeutung, ohne Überzeugungskraft und deshalb unwirksam. Übrigens symbolisierte man in München garnicht einmal durchgehends, sondern nur gelegentlich. Deckte man doch vielfach die neutrale Umrahmung der Vorderbühne für die Darstellung von Szenen im Freien durch einen sogenannten Laubkranzbogen (oder Felsbogen) zu und stellte damit eigentlich die alte Illusionsszene, zu Zeiten wenigstens, ganz und gar wieder her. Die Münchener Shakespeare-Bühne ist eben eine Zwitterschöpfung,

also das Schlimmste, was uns in der Kunst begegnen kann: die eine Szene spielt auf der völlig neutralen Vorderbühne (und wendet sich ausschließlich an die Phantasie) — die andere auf der dekorativ ausgestatteten Hinterbühne, mit der neutralen Szene im Vordergrunde (bietet also zum Teil Illusion, zum Teil fordert sie Phantasiearbeit), und die dritte Szene geht dann auf der, mittels des Laubkranz- oder Felsbogens zu einer richtigen Illusionsszene zusammengefaßten Vorder- und Hinterbühne vor sich.

Von einer irgendwie geschlossenen künstlerischen Schöpfung, von einer durchaus einheitlich geführten Neugestaltung der Schaubühne für einen bestimmten Zweck kann hier also keine Rede sein. Das ganze Unternehmen mußte ja schon an der Unmöglichkeit scheitern, die von einer ganz andern Szenenform übernommenen Elemente einfach in den Illusionsraum zu übertragen. Das frei gefügte, weit in den Zuschauerraum hinein ragende Brettergerüst des alten Globe-Theaters kann aber nicht ohne weiteres in die Guckkastenbühne des modernen Rangtheaters eingezwängt werden, selbst wenn man dabei das Proszenium halbkreisförmig in das Publikum hineinschiebt, wie das ja in München mit Benutzung des Orchesterraums versucht worden ist. Dieses vorgebaute Proszenium ist übrigens schon deshalb anfechtbar, weil wir eine vor die Bühnenöffnung gelegte Spielfläche in unseren Theatern nicht genügend, oder doch nur mit Hülfe des verhängnisvollen Rampenlichtes beleuchten können. Die Darsteller dürfen bekanntlich eine bestimmte, durch das erste Oberlicht gegebene Linie nicht überschreiten. Und dann sehe ich überhaupt keinen Vorteil darin, die Schauspieler näher an das Publikum heranzurücken, also gleichsam ins Publikum hineintreten zu lassen, wie es das vorgebaute Proszenium bezweckt. Diese Anordnung muß nämlich die Einheitlichkeit im Stil der schauspielerischen Darstellung schlechterdings zerstören, da die Künstler geradezu verleitet werden, sich unmittelbar ans Publikum zu wenden, das sie noch dazu von drei Seiten her umgibt.

Kein Wunder also, daß diese Shakespeare-Bühne, die nun vor allem auch durch ihren nüchternen, in wahrhaft theatralischem Sinne machtlosen Grundcharakter unseren modernen Ansprüchen an malerisch-plastische Wirkungen nicht zu entsprechen vermochte, über München nicht hinauskommen sollte. Und sie ist heute auch hier kaum noch im Gebrauch, sondern wurde dahin zurückgetan, wohin sie gehört: nämlich ins Museum. Die Münchener Shakespeare-Bühne war von vorne herein ein Museumsstück, ein hübsch blank geputztes zwar,

für den heutigen Gebrauch hergerichtetes, aber doch ein Museumsstück. Und damit ist uns nicht gedient. Shakespeare lebt, und Goethe und Schiller leben auch. Wir brauchen deshalb für sie und ihre Werke eine lebendige Bühne: eine Bühne, worauf man ihre Werke den in ihnen wirksamen ästhetischen Kräften nach möglichst restlos zur Darstellung bringen kann — und zwar für uns und vor uns: für und vor uns Menschen des anhebenden zwanzigsten Jahrhunderts.

IV.

Die ersten Versuche nach dieser Richtung machte meines Wissens Max Reinhardt und zwar mit einer Inszenierung des «Wintermärchens». Wenigstens für die ersten drei Akte. Denn das Stück war für einen durchgreifenden Versuch in diesem Sinne doch nicht ganz geeignet und schien für die Dekoration des böhmischen Wiesengrundes wiederum die Ausdrucksmittel der Illusionsbühne nicht entbehren zu können. Diese sehr bemerkenswerte Kunsttat des Berliner «Deutschen Theaters» veranlaßte mich, nun einmal ohne jede Konzession an die Illusionsbühne die letzten Konsequenzen aus den bisherigen Versuchen und unseren ästhetischen Erwägungen zu ziehen und Shakespeares «Hamlet» in neuer, dem eigentlichen Wesen des Dramas so ganz entsprechender Weise zu inszenieren. Am 19. Oktober des Jahres 1907 ging das Werk unter der technischen Leitung von Adolf Linnebach im Mannheimer Hof- und Nationaltheater auf diese Art in Szene und erzielte einen unbestrittenen künstlerischen Erfolg. Hier galt es, auch den letzten großen Schritt zu wagen: nämlich das Spiel unter freiem Himmel, die Terrassen- und die Kirchhofszenen ebenfalls so durchzubilden, daß sie zwanglos in den Ring der Interieurdarstellungen, die jedesmal auf den rückwärtigen Gobelin hin stilisiert wurden, einbezogen erscheinen. Der Bühnenspielraum wird zu diesem Zweck links und rechts seitlich durch zwei hintereinander geordnete mächtige, kraftvoll aufstrebende, viereckige Pfeiler von drei Quadratmetern Grundfläche begrenzt. Diese Pfeiler bleiben — gleichsam als unverrückbare szenische Symbole des Shakespeare'schen Dramas überhaupt — das ganze Stück hindurch bestehen, und nur die hintere, die sogenannte Prospektwand wird durch verschiedene Vorhänge (Gobelins) für die Zimmer und durch sehr einfach gehaltene, vor einen Rundhorizont gestellte, zu größter Einfachheit hin stilisierte Fronten für die landschaftlichen und architektonischen Erscheinungen der freien Gegenden ausgewechselt.

Einige auf das Notwendigste beschränkte Möbelarrangements, ein paar schlanke Kandelaber, Fahnenwimpel und sonstige einfache Zierstücke vervollständigen die Ausstattung in den Sälen und Zimmern, einige hochragende stilisierte Pappeln und die nötigen Grabsteine die Ausstattung des Kirchhofs. Bei alledem ist für die Farbe der typischen Dekorationselemente nach vielem Ausprobieren schließlich eine graue Nuance gefunden worden, die es in ganz überraschender Weise zuläßt, diese als seitliche Begrenzung des Bühnenbildes dienenden beiden Pfeiler sowie das Treppen- und Podestarrangement und den Bühnenboden selbst mit Hülfe des bestimmten Lichtes gleichsam einzufärben und dem Gobelin jedesmal anzugleichen. Es wird hier also tatsächlich mit Licht gemalt. Das Licht gibt die alles vereinheitlichende Grundstimmung. Vor allem auch bei der Darstellung der freien Gegenden, der Terrassen- und Kirchhofszenen, wo die farbensatten, malerisch ungemein wirksamen Sonnenauf- und Sonnenuntergänge, die mondlosen und mondhellen Nachtstimmungen den Eindruck der schaurigen Begebenheiten ganz außerordentlich zu steigern vermögen. Umso mehr, als diese unsere neue soffiten- und kulissenfreie Bühne ganz andere Beleuchtungseffekte zuläßt, wie der alte, durch sogenannte Bögen in so und so viel Gassen aufgeteilte, mittels Ober-, Seiten- und Rampenlichtern erhellte Guckkasten der Illusionsbühne, wo ein Ausleuchten des ganzen Raumes oder ein Anleuchten von irgend einer Seite aus (zum Beispiel das allmähliche Heraufsteigen der aufgehenden Sonne von hinten-unten her) unmöglich ist. Die Verwandlungen nahmen nur ungefähr 30 Sekunden in Anspruch. Die ersten drei Akte wurden ohne Unterbrechung durchgespielt. Sie dauerten etwas länger als 2 Stunden, ohne daß sich auch nur die geringste Ermüdung bei den Zuschauern eingestellt hätte. Dann trat eine Erholungspause von einer Viertelstunde ein, die jetzt Darstellern und Zuschauern in gleicher Weise zu gönnen war. Weiter zogen dann auch die beiden letzten Akte ohne merkbaren Einschnitt vorüber. Nach 3 Stunden und 20 Minuten war der ganze, so ziemlich ungestrichene «Hamlet» bewältigt.

Als nächste Stücke auf dieser neuen Idealbühne gingen dann bis heute Hebbels «Gyges und sein Ring», Schillers «Don Carlos» und Goethes «Tasso» in Szene. Die Reihe der Shakespeare-Inszenierungen wurde vor allem deshalb noch nicht weiter geführt, weil zunächst einmal die Zweifel einiger Gegner nach Möglichkeit behoben werden mußten, die da meinten, daß diese Art der Darstellung vielleicht für Shakespeare, nicht aber für unsere späteren Klassiker zu-

treffen könnte. Die gelungene «Gyges»- und «Tasso»-Aufführung haben jene Zweifel aber wohl zum größten Teil behoben.

Bei diesen Gelegenheiten wurde alsdann für die ganz intimen Gemächer eine andere Lösung, ein neuer Boudoir-Typus gefunden, da die seitliche Begrenzung durch die hohen Pfeiler sich hierfür als zu wuchtig erwiesen hatte. Überhaupt wurden, namentlich im «Tasso», neue Stilisierungsmöglichkeiten versucht und der Gebrauch der nur für besonders elementare Shakespeare- oder Hebbel-Szenen, hier allerdings vorzüglich geeigneten seitlichen Pfeiler erheblich eingeschränkt.

Während also die Münchener das herrschende System der Illusionsbühne durch ein ganz anders geartetes, nämlich durch das System des altenglischen Volkstheaters ersetzen wollten, dazu nun aber doch das moderne Logenhaus mit seinem, sonst für die Bedingungen der Illusionsbühne geschaffenen Aufführungsraum gebrauchten, gebrauchen mußten, gehen wir bei unserer neuen Einrichtung nicht unmittelbar auf die Struktur der alten Shakespeareszene zurück, sondern lassen hier getrost einmal wieder das Vergangene vergangen sein. Wir rechnen bewußt mit der Tatsache, daß wir aller Voraussicht nach noch sehr lange in unseren heutigen Theatergebäuden spielen müssen und fühlen uns deshalb geradezu gezwungen, von den grundlegenden Bedingungen der Illusionsbühne auch für unsere neue Darstellungsart nicht abzuweichen. Wir versuchen vielmehr den dramaturgischen und stilistischen Aufgaben der Shakespeare'schen, oder sagen wir jetzt gleich einmal der strengen klassischen Kunst auf andere Weise nachzukommen. Wir legen unserer neuen Szene zunächst nicht die alte zweiteilige, sondern die moderne einteilige Bühne zu Grunde, deren Bodenfläche allerdings meistens durch Treppen- und Podestarrangements gegliedert ist, wodurch sich für den Regisseur interessante Möglichkeiten für malerische Inszenierungswerte, besonders bei Massenszenen, darbieten. Wir brauchen ja die Münchener Einrichtung der durch einen Vorhang von einander trennbaren Vorder- und Hinterbühne mit ihren mannigfachen Nachteilen garnicht, weil wir ihren einzigen Vorteil, die Szenen ohne Pausen hintereinander abspielen zu können, ebenfalls erreichen: Unsere seitlich angeordneten Pfeiler sind nämlich parallel mit der Bühnenöffnung zu verschieben und ermöglichen deshalb eine sehr schnelle Änderung der Grundrißgestaltung — und das Auswechseln der Gobelins, der Möbel- und Zierstücke beziehungsweise der Fronten, sowie die Umschaltung des Lichtes geht bei guten technischen Einrichtungen und bei geübtem Personal in wenigen Sekunden vor sich.

Allerdings benützen wir den Zwischenvorhang, den seit Tieck von vielen Dramaturgen, auch von den Erneuerern der Shakespeare-Bühne in München so sehr verlästerten. Ich sehe nicht ein, warum. Wir wollen doch heute nun einmal auf der Bühne bildhafte Wirkungen: wir wollen die verschiedenen Spielplätze für die verschiedenen Szenengruppen als Bilder zeigen. Im bewußten Gegensatz zu den Gepflogenheiten der Shakespeare-Zeit. Und diese Bilder lösen sich ab. Es entsteht also eine Bilderfolge, die man doch wohl am besten dadurch gliedert, daß man vor dem einen Bild einen Vorhang herunterfallen und denselben Vorhang sich dann vor einem neuen Bilde wieder heben läßt. (Dieser Vorhang muß allerdings danach sein: er muß sich leicht und schön raffen lassen und in Stoff und Farbe mit den oberen und seitlichen Teilen des sogenannten Proszeniummantels zusammengehen.) Ich kann mir gar keine andere Möglichkeit denken und verstehe auch nicht, wie man dadurch aus der Handlung gerissen werden soll — vorausgesetzt, daß die Handlung wirklich gepackt hat und daß die Pause bis zum nächsten Bilde nicht zu lang ist. Im Gegenteil: das geräuschlose Fallen eines geschmeidigen, möglichst indifferenten Vorhangs markiert den dramaturgischen Einschnitt — denn daß auch bei Shakespeare jede auf einen Schauplatz zusammengelegte Szenengruppe eine gewisse Geschlossenheit zeigt, wird niemand bestreiten — und gibt den gespannt lauschenden Zuhörer und Zuschauer für eine kurze Rast der Sinne und Nerven und für ein paar tiefe Atemzüge frei. Gleich darauf wird der Vorhang dann wieder zur Seite gezogen, und ein neues Bild zwingt ihn von neuem in den Bann des Dichters. Ich weiß nicht, ob uns hier wirklich die paar Zuschauer maßgebend sein sollen, die unter diesen Umständen bereits aus der Handlung gerissen werden. Da erscheint mir gerade die von der Gegenseite beliebte Methode der offenen Verwandlungen um vieles störender, wo wir doch jedesmal zusehen müssen, wie die verschiedenen Dekorationselemente nach oben oder unten verschwinden und vermummte Bühnenarbeiter in geschäftigem und selten ganz lautlosem Hinundherlaufen die Möbeln und Requisiten auswechseln. Bekanntlich ist ja im Bühnenhause absolute Dunkelheit niemals zu erzielen und auch nicht gut möglich, denn etwas müssen die hantierenden Leute doch sehen. (Übrigens hat die Münchener Shakespeare-Bühne den viel geschmähten Zwischenaktsvorhang ja eigentlich selbst beibehalten. Der die Vorder- gegen die Hinterbühne abschließende Vorhang übernimmt doch dadurch die Funktion des Zwischenaktsvorhangs, daß er sich — noch dazu vielfach recht unvermittelt während des

Spiels — jedesmal dann schließt, wenn die Dekoration der Hinterbühne ausgewechselt werden soll.)

V.

Fassen wir das Wesentlichste zusammen:

Unsere neue Inszenierungsart versucht mit dem monumentalen Charakter ihrer Anlage im Ganzen und der einfachen, auf wenige, dafür aber schlagende Dekorationselemente zurückgeführten Ausstattung im Einzelnen — den Begriff Ausstattung sehr weit genommen, sodaß auch die Kostüme hierher zählen — in Formen und Farben den Charakter der Shakespeare'schen Großkunst zu fassen. Was hier für jeden einzelnen Fall gewünscht wird, ist ein Bild — aber kein Bild irgend eines beliebigen, historisch absolut bedingten Ausschnitts in sklavischer Nachahmung der Wirklichkeiten, sondern eine bühnenmäßig empfundene malerische Impression voller Großzügigkeit, Würde und Schlichtheit für bestimmte dramatisch-künstlerische, symbolisch-bedingte Vorgänge — Spielplätze für Begebenheiten aus der Bühnenkunstwelt Shakespeares mit ihren ideell eingewerteten Riesenmaßen der Erscheinungen und Verrichtungen. In bewußtem Gegensatz zu der natürlich- und geschichtlich-treuen Bühne des Herzogs von Meiningen, die bekanntlich eine übermäßige Inanspruchnahme des Zuschauers gegenüber dem Zuhörer verlangte, und in Übereinstimmung mit der altenglischen Volksbühne möchten wir heute den dekorativen Apparat der Shakespeare- und damit der Klassikerszene überhaupt wieder seiner rechtmäßigen Bestimmung zurückgeben und ihn lediglich als Rahmen herzurichten versuchen, der die eigentliche Kunstleistung, nämlich den Ablauf des Dramas als leidenschaftlich bewegte Handlung, gleichsam zu umschließen hat. Nur erstreben wir — im Gegensatz zum alten Shakespeare-Theater und in Übereinstimmung mit den Grundsätzen der Meininger — einen durchaus malerischen Gesamteffekt, allerdings in ausgesprochen stilmäßiger Durchbildung und damit vor allem ohne übermäßige Inanspruchnahme des Zuschauers. Wir wünschen eine Bühne, die uns in erster Linie das zu retten versteht, worauf es ankommt: Shakespeares Worte.

Denn Shakespeare bietet in erster Linie Wortkunst, seine Stücke sind, aus den Bedingungen seiner Bühnenform heraus, mehr Hörspiele als Schauspiele. Das Wesentliche der Bühnenkunstleistung besteht also darin, die in der Blankversdiktion ruhende Macht, Kraft, Fülle und Feinheit logischer und psychologischer Phänomene auf dem nächsten Wege eindringlichst an den Kunstfreund zu bringen,

der jedesmal durch das Anhören der von möglichst guten Schauspielern möglichst gut gesprochenen und dargestellten Verse vor allem zu einer inneren Anschauung gelangen möchte: zum Nachempfinden der dichterischen Visionen. Und hierin muß er eben durch leichte Schaubarkeit der dekorativen Hilfsmittel unterstützt werden. Die Darsteller erhalten somit im Rahmen unserer neuen Bühne wieder die ihnen zukommende Betonung als eigentliche Träger des dramatischen Kunstwerks, die bei der neuerdings beliebten Art von minutiöser und pseudo-prunkhafter Ausstattung der Illusionsbühne nicht in der richtigen Weise möglich war: Ist der Schauspieler, als körperliche Erscheinung in einer ebenfalls körperhaft durchgebildeten Dekoration und als malerischer Einzelwert einer bestimmten malerischen Impression, dem Gesamtbilde einerseits organisch eingefügt (viel organischer, als bei der alten Illusionsbühne), so wird er andererseits dennoch sofort vom Kunstfreunde als wesentlichster Faktor des dramatischen Vorgangs empfunden, so daß er sich in Worten und Gesten verhältnismäßig gut zur Geltung bringen kann.

Was wir deshalb für unsere neue Art szenischer Darstellung brauchen, sind Künstler mit verläßlicher Körperkultur und vor allem Sprecher: Stilkünstler, die keine andere Hilfe brauchen, als eine geschmeidige, alle Seelenregungen des Dichters aufspürende, dem nachschöpferischen Willen des Darstellers gehorsame Sprechkunst und die zugehörige Ausdrucksfähigkeit ihrer Mienen und Glieder — die es verstehen, mit der stilisierten Art der Versbehandlung auch eine entsprechend stilisierte körperliche Beredsamkeit zu verbinden — die zu Wirkungen gelangen, ohne daß sie immerfort auf der Bühne hin- und herlaufen, sich bald hinsetzen und bald wieder aufspringen müssen. Alles in allem: Wir brauchen Schauspieler, die als künstlerische Persönlichkeiten an sich interessieren — sonst reichen die Ausdrucksmittel unserer neuen Bühne nicht, um das große Publikum zu fesseln, das nun einmal im Schauspiel zunächst allerhand schauen möchte: viel und vielerlei.

Und das ist nun ja schließlich die große Frage: wird das breite Publikum sich überhaupt mit dieser Art von Bühnenkunst befreunden — so befreunden, daß man die Versuche in großem Stil folgerichtig weiterführen und vielleicht gar zu einer Lösung der wichtigen Aufgabe gelangen könnte? Ich möchte diese Frage hier heute offen lassen. Uns ist es ja in erster Linie nicht um das Publikum, dessen alleiniger Diener zu sein wir weder Pflicht noch Lust haben, sondern

um die dramatische Kunst als solche zu tun — um unsern Shakespeare, in dessen Namen und unter dessen Stern wir hier wieder einmal zusammen gekommen sind. Und da meine ich, daß wir alle: Gelehrte, Theaterleute und Kunstfreunde — trotz der Schwierigkeiten des künstlerischen Gegenstandes an sich und der Popularisierung neuer Ausdrucksformen überhaupt — nicht aufhören dürfen, die noch ungelösten Probleme der Klassikerinszenierungen auf unserer deutschen Schaubühne immer von neuem zu behandeln und hier auch weiterhin in strebendem Bemühen praktische Vorarbeit zu leisten.

In diesem Sinne bitte ich, die Mannheimer Versuche, von denen ich Ihnen hier sprechen durfte, als einen kleinen Beitrag, als unsern bescheidenen Anteil am gemeinsamen Werk anzusehen — als Anregungen, die vielleicht bedeutendere Künstler, als wir es sind, und Theater mit reicheren Mitteln, als wir sie zur Verfügung haben, aufnehmen und weiter ausbauen können.

Der Humor bei Shakespeare.

Von

Helene Richter.

Die vorliegende Skizze versucht eine schematische Übersicht über die Entwicklung des Humors bei Shakespeare[1]), von dem einfachsten Typus der lustigen Person angefangen, bis zu den kompliziertesten Gestalten vielseitigsten Humors. Da der Schwerpunkt auf die Aus- und Aufeinanderfolge der Gestalten ihrer inneren Beziehung nach fiel, so ergibt sich daraus von selbst, daß bei ihrer Gruppierung nicht die Chronologie maßgebend sein konnte. Indessen liegt es in der Natur der Sache, daß im großen und ganzen die einfachsten Typen sich auch mit den ihrer Entstehung nach frühesten decken.

Die Heiterkeit, ein Grundelement in Shakespeares Dichtung, äußert sich in zwei Hauptgruppen von Gestalten: I. der lustigen Person im hergebrachten Sinne des Wortes[2]); II. den Humoristen.

I. Die lustige Person.

In dieses Gebiet fallen die beiden scharf voneinander gesonderten Kategorien der Clowns und der Fools.

---

[1]) Die maßgebendsten der für diese Arbeit zu Rate gezogenen einschlägigen Werke sind: Francis Douce, *Illustrations to Shakespeare,* 1807. — Jul. Thümmel, *Shakespeare's Clowns,* Jahrbuch XI, S. 78ff.; *Shakespeare's Fools,* Jahrb. XIII, S. 1ff. — A. Brandl, Quellen des weltlichen Dramas vor Shakespeare 1898. — Ed. Eckhardt, Die lustige Person im älteren englischen Drama, 1902. — Herm. Reich, Der Mimus, 1903.

[2]) Vgl. Eckhardt, S. 21: «eine lustige Person ist eine solche Person, bei der die Komik der «inneren Situation» Selbstzweck, der Charakter dagegen Nebensache ist.»

A. Die Clowns.

Als der Stammvater, der ursprüngliche Typus dieser vielverzweigten Sippe, erscheint der Clown in der Bedeutung Landmann, Countryfellow[1]) schlechtweg. Maßgebend für diese Annahme ist weniger der Sprachgebrauch, da das Wort *clown* ziemlich gleichzeitig in der ursprünglichen und in der übertragenen Bedeutung belegt ist[2]), als der parallele Vorgang im Mimus und im Mysterium. Der Mimus geht vom niederen Volk aus und sucht es mit möglichster Naturtreue darzustellen (Reich, S. 21); und der plumpe Bauernlümmel der Mysterien bereitet den späteren Clowntypus vor (Eckhardt, S. 29); z. B. Cain und die Hirten der Weihnachtsspiele.

So ist auch unter den Shakespeare'schen Clowns der Urtypus der Landmann als solcher.[3]) Er wird in seinen charakteristischen Eigenheiten geschildert: seiner biederehrlichen Urwüchsigkeit, seiner weltfremden Gutmütigkeit, seiner selbstzufriedenen derben Natürlichkeit und dem engen, nur das Tatsächliche umfassenden Gesichtskreis: Silhouetten aus dem wirklichen Leben, in der Regel ohne karikierende Übertreibung gezeichnet und an sich so wenig lächerlich als

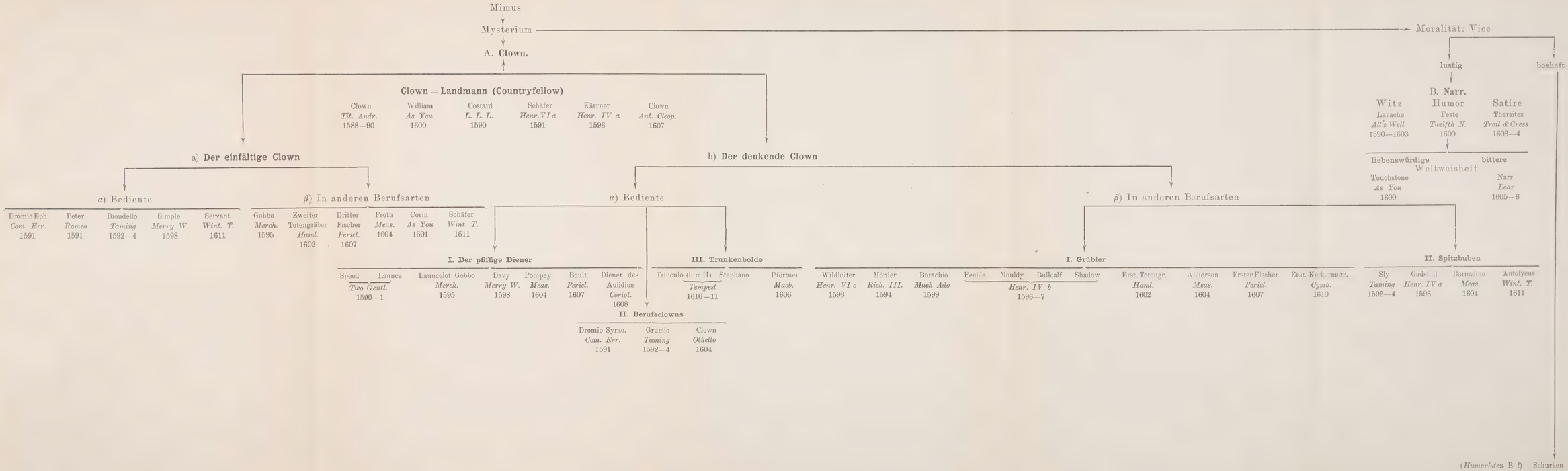
---

[1]) Vgl. die deutsche Entsprechung: Tölpel, (mhd. törpel, dörpel, eigentlich dörper, dörpære Bauer) und Rüpel aus Ruprecht (F. Kluge). Lessing schreibt (Lachmann XII, 418): «Wegen des Clown habe ich mich nur in dem Namen geirrt, der Charakter ist auf unserem alten Theater sehr gewöhnlich gewesen und ist es unter den gemeinen Komödianten im Reiche noch. Aber er heißt nicht Tölpel, sondern Rüpel.»

[2]) Vgl. Murray, *New. Engl. Dict.* Das Wort *clown* kommt erst im 16. Jahrhundert und ziemlich gleichzeitig in folgenden 3 Bedeutungen vor: 1. *Countryman, rustic, or peasant,* frühestes Beispiel 1563. b) *Implying ignorance; crassness, or rude manners,* 1565. 2. *transferred: a man without refinement or culture; an ignorant, rude, uncouth, ill-bred man,* 1583. 3. *a fool, a jester, as a stage character (? originally representing a rustic buffoon), or (in Shakspere) a retainer of a court or great house.* Der in diesem Fragezeichen ausgedrückte Zweifel scheint mir durch die Forschungen der letzten Jahre über den Mimus und die lustige Person behoben.

[3]) Ich finde nachträglich bei Arthur W. Fox, *Shakespeare's Clowns, Manchester Quarterly,* vol. XIV, 1905: *In reading Shakespeare we find the word clown used in two distinct senses — first the somewhat boorish countryman with his depth of simplicity and ignorance, his numerous mistakes, his uncouth appearance and habits, seasoned nevertheless with a dash of rude mother-wit and a pinch of homely good sense* (Fox zählt in diese Gattung den Clown in *Ant. and Cleop.*, den Pförtner in *Macb.*, die beiden Dromios, Launcelot und Speed, Costard und die Clowns in *Wint. T.*). *The second class of clowns is the jester, full of strange quips and ready wit, the delight of noblemen and Kings.* (Hier wirft Fox *clowns* und *fools* durcheinander.)

Tabelle I. **Lustige Person.**



es der Bauer in seinem Kreise ist. Der Name Clown schließt auf dieser Stufe so wenig etwas Verletzendes in sich als die Bezeichnung Bauer im ursprünglichen Sinne. In *As You* (II, 4) ruft Touchstone den Schäfer: *clown!* an, der ohne jede Beleidigung darauf hört, während nur die spitzfindige Rosalinde den Doppelsinn faßt.

Der *Clown Countryfellow* ist darum auch keine unbedingt komische Figur, denn er wird nur lächerlich, wenn die zufällige Berührung mit Höhergestellten sein bäurisches Wesen aus dem Gleichgewicht bringt oder in ein falsches Licht setzt.

Die Komik des Clowns ist größtenteils formaler Witz: Wortschwall, Wortspiel, Wortverdrehung. Sie dient nur dem Lachbedürfnis des Publikums, ist sich Selbstzweck und hat mit dem Stück oft wenig zu schaffen. Die Clowns produzieren ihre geistige Plumpheit oder Gewandtheit, wie unsere Zirkusclowns ihre körperliche. Einer hält dem andern gewissermaßen auch dort den Reifen, damit er seine Bravour zeigen könne. Die lustige Szene ist eine Einlage in das Drama, sie bedeutet für die Handlung eine Verzögerung. Ein typischer Zug der Clowns ist ihre Apathie gegen äußeres Ungemach. Folgende Shakespeare'sche Clowns sind einfach Landleute:

Der Clown in *Tit. Andron.* (IV 3), der unter den *dramatis personae* als *a rustic clown* erscheint, ein Beweis, daß schon der Verfasser des Personenverzeichnisses im Bäurischen den Kern seines Wesens herausfühlte. Auch Douce nennt ihn *nothing more than a shrewd rustic, performing the office of a messenger* (S. 118). Infolge eines Rechtshandels seines Oheims ist er zur Stadt gekommen, um dem Volkstribunen ein Geschenk von Tauben zu verehren, und in seiner Arglosigkeit läßt er sich nun von Titus zu einer Botschaft an den Kaiser mißbrauchen, die ihn an den Galgen bringt. So wird der einzige (unfreiwillige) Witz, den er macht, indem er Jupiter für den Galgenmacher hält, düster bedeutungsvoll. Den unverdienten Tod erleidet er mit der Gleichgültigkeit der vom Schicksal Gedrückten gegen die Ungerechtigkeit, an die sie gewöhnt sind, und gegen das Leben, an dem sie nichts zu verlieren haben. Mit einem ironisch-humoristischen Ausruf läßt er sich zum Richtplatz führen. *(Then I have brought on my neck to a fair end.)*

William (*As You* V 1), der von Touchstone aus dem Felde geschlagene ländliche Freier der Stalldirne Audry, die zu ihm besser paßte als zu dem geistreichen Hofnarren. Harmlos, wortkarg, mit sich und seiner Welt zufrieden, durch nichts aus der Ruhe gebracht, dankt er Gott für seinen Witz wie für seine ländliche Ab-

kunft und könnte noch dankbarer sein für sein phlegmatisches Bauerngemüt, wenn er sich dessen bewußt wäre.

Costard *(L. L. L.)*, den Longaville *(Costard the swain .... shall be our sport* I 1) und Armado *(that low spirited swain* I 1) direkt als Bauernjungen bezeichnen. Auch Douce nennt ihn *a mere countryfellow* (S. 247). Ihn charakterisiert die bäuerische Selbstgefälligkeit, die sich mit Behagen in den Mittelpunkt einer Handlung gerückt sieht, ohne sich über diese selbst Rechenschaft zu geben. Äußerlich erscheint Costard mit seinem bis zur Ermüdung gehäuften stereotypen formalen Witz — der Breitspurigkeit seiner Rede, die bei geflissentlichem Streben nach Exaktheit stets das Wesentliche umgeht — von den Bildungsmodegecken des Hofes angesteckt. Aber die Infektion trifft nur die Oberfläche; den Kern seines Wesens bildet derbe Urwüchsigkeit, Hand in Hand mit einer guten Beobachtungsgabe, deren rücksichtslose Äußerung den duckmäuserischen Armado als Verführer Jaquenettas denunziert (*the child brags in her belly already; 'tis yours* V 2).

Der Schäfer in *Henr. VI a* (V 4), Vater der Pucelle, ein impulsiver Alter, dessen Zärtlichkeit in derbes Fluchen umschlägt, sobald ihn die Tochter verleugnet. Er spricht in Versen, während die Clowns sich im allgemeinen der Prosa bedienen. Aber abgesehen davon, daß diese Regel nicht ausnahmslos gilt[1]) — auch die Dromios sprechen z. B. teilweise in Versen — weist die Rede des Schäfers einige kennzeichnende Merkmale der formalen Clownskomik auf, wie Wortverwechslung *(obstinate — obstacle)* und unabsichtliches Mißverständnis (Puc.*: to obscure my noble birth.* Sheph.*: 'tis true, I gave a noble to the priest the morn I was wedded to her mother).*

Die Kärrner in *Henr. IV a* (II 1); zwei Holzschnittfiguren, deren heitere Wirkung lediglich in der drastischen Naturalistik liegt, mit der sie ihrer täglichen Hantierung obliegen. Wir sehen in ihnen einen Ausschnitt aus der ungeschminkten Wirklichkeit des Landlebens, weder durch formalen noch inhaltlichen, freiwilligen oder unfreiwilligen Witz gehoben, so daß sich einem fast der Gedanke aufdrängt, der Dichter hätte mit diesen beiden realistischen Episodisten den Zweck verfolgt, einen auf seinen häufigen Reisen nach Stratford vermutlich oft empfundenen Übelstand auf der

---

[1]) Vgl. Delius, Über die Verwendung der Prosa bei Shakespeare, Jahrb. V, S. 227.

Bühne zur Sprache zu bringen: die Verwahrlosung der ländlichen Herbergen.

Der Clown in *Ant. and Cleop.* (V 2), ein Bauer, der der Königin die Schlangen bringt, ohne — bezeichnend für seinen bäurischen Gleichmut — zu fragen: wozu? Er weiß zwar, daß der Wurm ein böses, giftiges Tier ist, *not worth the feeding;* aber er weiß offenbar auch, daß vornehme Leute ihre unberechenbaren Schrullen haben. Douce sieht in ihm gleichfalls *a mere countryfellow;* fügt aber hinzu: *Shakespeare in compliance with the usual expectation of the audience has bestowed on him a due portion of wit and satire* (S. 97). Mutterwitz und gesundes Urteil dürften die geistige Fähigkeit des Clowns richtiger bezeichnen. *(I know the Devil himself will not eat a woman.)*

Das gemeinsame Charakteristikon dieser Gestalten ist, daß sie keinen individuellen Charakter und dementsprechend — mit Ausnahme Williams *(As You)* — auch keine Namen haben; der sogenannte sprechende Name Costard ist seinem Träger wie ein Etikett angeheftet. Die typischen Eigenschaften des *countryfellow* verdichten sich in ihnen noch nicht zur Persönlichkeit.

Sobald dies geschieht, ergeben sich zwei Möglichkeiten: Entweder der Tölpel, der in dem Bauer steckt, wird herausgearbeitet; das schwerfällige Wesen des Landmannes wird zur Plumpheit, sein gelassener Gleichmut zum Stumpfsinn, seine Arglosigkeit und Leichtgläubigkeit zur Einfalt und Albernheit, seine Selbstgenügsamkeit zur dummen Selbstüberschätzung. Oder: der Mutterwitz, die natürliche Klugheit und Munterkeit, die Dreistigkeit, die Redlichkeit des Bauern wird zum Witz, zur Pfiffigkeit, zur anmutigen Laune und zur scharfen Beobachtungs- und Urteilsgabe gesteigert und so der Schalk oder der Schelm ausgelöst, der im Typus *countryfellow* latent ist.

a) Der einfältige (*dull*) Clown oder Tölpel.

Sein charakteristisches Merkmal ist die Dummheit.

Der dumme Narr (*μωρός*, stupidus) war schon im Mimus ein stehender Typus (Reich, S. 23) und ist seitdem nicht ausgestorben.

Seine komische Wirkung beruht auf seiner Albernheit. Sie ist nur auf die Lachmuskeln — und zwar auf leicht erregbare Lachmuskeln — berechnet. Und da diese Albernheit im Verkehr mit sozial oder geistig Höherstehenden am schärfsten zum Ausdruck kommt.

so ist der Tölpel als täppischer Diener eines den höheren Ständen angehörenden Herrn eine für diese Art der Komik besonders ergiebige Figur. Die einfältigen Bedienten bilden demnach eine eigene Gruppe der einfältigen Clowns.

α) *Dull Servants.* Die täppischen Diener geben dem *Country-fellow*-Charakter keine sonderliche Entwicklung; sie zeigen ihn nur von seiner schwächsten Seite. Die Ungeläufigkeit seiner Äußerungsgabe tritt desto stärker hervor, je mehr seine bäurische Verlegenheit sich im Verkehr mit Vornehmen hinter gespreizten Manieren und ungewohnten feinen Redensarten verbergen will. Der *dull servant* ist plump, ehrlich, gutwillig und unfähig. Individuelle Züge treten kaum an ihm hervor. Hierher gehören:

Dromio von Ephesus (*Com. Err.*), der von seinem Herrn Esel genannt und nach der alten Tradition des Clownischen Bedienten mit Prügeln traktiert, aber, gutmütiger als ein Esel, unter ihnen niemals aufsässig wird. Seine Komik ist ausschließlich passive Situationskomik. Die fatale Ähnlichkeit der beiden Zwillingspaare verhängt die Mißverständnisse, auf denen die lustige Wirkung beruht, als eine höhere Schicksalsmacht.

Der begriffslahme Peter (*Rom.* II 4, IV 5), der den Vorwurf der Amme, daß er sie beschimpfen lasse, mit der Ausrede erwidert: er würde das Schwert für sie gezogen haben, wenn er Mercutios Beleidigung gemerkt hätte. Seine Worte: *I dare draw as soon as another man, if I see occasion in a good quarrel and the law on my side,* sind eine Variante der Redensart Sampsons (I 1), der den Raufbold spielt, sobald er aber des Feindes ansichtig wird, das Gesetz zum Vorwand nimmt, um sich zu salvieren. Offenbar imponiert Peter, dem Bedienten der Amme, der erste Bediente Sampson so sehr, daß er ihn nachäfft. Die Musikanten nennen ihn *a pestilent knave.* An seinem Stumpfsinn scheitert jedes Verständnis für die tragische Situation, und seine plumpen Späße beziehen sich auf die einzigen Lust- und Unlusterreger, die er kennt: Geld und Prügel.

Biondello (*Taming*) ist nur ein gedankenloses Werkzeug in der Hand Tranios, mit keiner persönlichen Meinung an der Handlung beteiligt, selbst wenn er aus Diensteifer für den jungen Gebieter den alten verleugnet.

Peter Simple (*Merry Wiv.* I 3, III 1), der dümmere Diener eines dummen Herrn. Sein Name ist das Aushängeschild seines Wesens, das als Personifikation einer einzigen Eigenschaft er-

scheint: der tölpelhaften Dummheit. Bezeichnend ist die Anrede des Wirtes: *boor* (IV 5). Falstaff nennt ihn: *muscle shell*, um ihn als hohles, wertloses Ding zu charakterisieren.

Servant im *Wint. T.* (IV 3), ein naiver Junge, der ganz benommen von den Herrlichkeiten, die Autolycus feilbietet, dessen Ankunft auf dem Hofe des Schäfers vorbereitet. L. Wurth [1]) sieht in ihm den eigentlichen Clown des Stückes.

(Der Pförtner und sein Knecht in *Henr. VIII,* V 3 kommen hier nicht in Betracht, da die betreffende Szene nicht von Shakespeare herrührt.)[2])

β) Die zweite Gruppe der Tölpel zeigt uns den einfältigen Clown in anderen Berufsarten. Diese Berufe, die (ausgenommen bei Froth) den niederen Schichten des Volkes entnommen sind, offenbaren sich mehr oder weniger im Wesen ihrer Vertreter. Im Tölpel in andern Berufszweigen ist die Beschränktheit des *countryfellow* zu höherer Potenz, zu einem leichten Idiotentum gesteigert. Er bleibt unter dem normalen geistigen Durchschnitt, wirkt aber bei völliger Umgehung alles Pathologischen ergötzlich, mitunter fast rührend. Hierher gehören:

Gobbo (*Merch.* II 2), dessen physische Blindheit und materielle Dürftigkeit zu Symbolen seiner Geistesarmut und -blindheit werden, der aber in wunsch- und bedürfnislosem Stumpfsinn weder Beschwerde noch Mangel fühlt und sich in demütiger Herzenseinfalt willig der herrschenden Weltordnung und dem pfiffigeren Sohne unterordnet.

Der zweite Totengräber (*Haml.* V 1), ein bornierter Bursche, dem, wie er sich auch abmüht, kein witziger Gedanke kommt. Mit seinem unbedingten Autoritätsglauben geht sonderbar eine, selbstredend unbewußte, sozialistische Weltanschauungsweise Hand in Hand, die — an dem Dümmling — zur Persiflage wird und ihrerseits die konservative Gesinnung des Dichters charakterisiert. (*If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out of Christian burial.*)

Derselbe Zug wiederholt sich im dritten Fischer (*Pericl.* I 1), dem einfältigsten unter den dreien, der das Land von den Drohnen reinigen möchte, die die Bienen ihres Honigs berauben.

---

[1]) Das Wortspiel bei Shakespeare, Wiener Beiträge, 1895.

[2]) Vgl. Furnivall, Leopold Shakespeare, Introd. S. XCVI und Sidney Lee, *A Life of Will. Shakespeare*, S. 282.

Froth (*Meas.* II 1), im Personenverzeichnis *a foolish gentleman*, verkörpert den Typus «mit einem Brett vor dem Kopf» in einer höheren Lebenssphäre. Er ist wohlhabend, durch den Besuch eines berüchtigten Hauses in eine Gerichtsverhandlung verwickelt, in der er von dem schlauen Pompey vorgeschützt und ausgebeutet wird, ohne sich dessen auch nur bewußt zu werden.

Drei Vertreter dieser Kategorie liefert der Schäferstand, der, der Natur am nächsten und der Berührung mit der Kultur am wenigsten ausgesetzt, die Einfalt am ungetrübtesten bewahrt, und zwar:

Den alten Schäfer Corin (*As You* II 4, III 2), den willigen Diener eines unwirrschen Herrn. Sein Erfahrungskreis geht nicht über die alltäglichsten Beobachtungen hinaus. Ihm ist bekannt, daß Feuer brennt, und daß einer sich desto übler befindet, je kränker er ist. Eben darum nennt ihn der kluge Touchstone, der weiß, daß ein kindlich Gemüt oft hellsichtiger ist als der Verstand der Verständigen, mit einem witzigen Doppelsinn (auf *natural* einfältig, blödsinnig) *a natural philosopher* (III 2).

Die beiden Schäfer in *Wint. T.* sind die letzten und geschicktest ausgestalteten *dull clowns*, die Shakespeare geschaffen, scharf voneinander differenziert. Der Vater ist die verkörperte, aber nicht böswillig egoistische Borniertheit des Alters, die das uneingestandene Mißbehagen der eigenen Hilflosigkeit an der Jugend ausläßt. Er wünschte, sie verschliefe ihre besten Jahre, weil ein paar Jungen ihm etliche Schafe entführt haben. In seinem Hause aber hält er auf Zucht und sieht nach dem Rechten. Im Sohne — Douce nennt ihn *a mere country booby* (S. 363) — feiert die tölpelhafte Beschränktheit, die sich in seligster Selbstverblendung über den Wert ihrer Fähigkeiten täuscht, wahre Orgien der an sich lustig wirkenden Dummheit und des ganz passiven Witzes. Er wird desto vergnügter, je mehr man ihn übers Ohr haut, ist desto unbedingter von seiner Würde durchdrungen, je lächerlicher er sich macht. Die beiden finden die Prinzessin und ihre Kleinodien wie der Dumme das Glück. Völlige Kritiklosigkeit und unbedingte Harmlosigkeit erheben ihre Einfältigkeit in die Sphäre echter Naivetät, und die reife Meisterschaft des Dichters stattet sie bei fast gänzlichem Verschwinden des formalen Witzes mit einer solchen Fülle komischer Charakterzüge aus, daß diese Clowns bereits als individualisierte Persönlichkeiten erscheinen und innerhalb ihrer Art — wie sie der Zeit nach die letzten sind — einen nicht zu übertreffenden Gipfelpunkt bedeuten.

b) Der denkende Clown

entwickelt den Typus des *Countryfellow* nach seiner andern Möglichkeit hin. Schon im Mimus stand dem stupiden Narren der *derisus*, der Spötter, gegenüber, der sich gewissermaßen selbst über seine Umgebung lustig macht, indem er ihr als Spaßmacher dient (vgl. Reich, S. 866). Der witzige Tölpel hält die Augen offen, hat über Welt und Dinge ein Urteil oder setzt sich zu ihnen doch mindestens in ein bestimmtes und besonderes Verhältnis. Er ist nicht ohne Phantasie, die sich formal in der Neigung äußert, das Pro und Kontra seiner Reflexionen dramatisch zu veranschaulichen. (Launce, *Two Gentl.* II 3; Erster Totengräber, *Haml.* V 1; Launcelot Gobbo, *Merch.* II 2.)

Es liegt auf der Hand, daß diese Gattung eine größere Menge von Variationen zuläßt als die der *dull clowns*. Wir unterscheiden auch hier die beiden Hauptgruppen: Bediente und in anderen Berufsarten.

α) Der dummdreiste Diener, der *cunning servant*, ist ein munterer, verschlagener Bursche mit mehr oder weniger Witz oder Schalkheit[1]), mehr oder weniger Redlichkeit und derbem Wirklichkeitssinn ausgestattet. Ein wesentlicher Charakterunterschied des Shakespeare'schen pfiffigen *clownish servant* nicht nur zu dem der Mysterien (Kains Knecht Garcio, *Townley Plays; Common Conditions* etc.), sondern auch zu dem bei Shakespeares unmittelbaren Vorgängern (Lillys Diener Manes und Psyllus in *Campaspe*, Calypho in *Sapho and Phao)*, ist, daß sie ihren Herren nicht aufsässig sind und nicht stereotyp über schlechte Behandlung und mangelhafte Ernährung klagen. Sie sind zwar bei völlig materialistischer Gesinnung durchweg auf ihren Vorteil bedacht, aber dieser geht bei der großen Mehrzahl mit dem des Herrn Hand in Hand, und die Gutmütigkeit ist ein Grundzug ihres Wesens. Der *cunning servant* ist in der Regel klüger als er sich stellt. Seine Komik ist nicht mehr ganz unbewußt, hinter scheinbaren Ungereimtheiten verbirgt sich nicht selten das Ergebnis kluger Weltbeobachtung. Nach dem Vorwiegen einzelner Eigenschaften sind dreierlei *cunning servants* zu unterscheiden.

I. Die pfiffigen Bedienten. Am ungebrochensten verkörpert diesen Typus

Speed *(Two Gentl.)*. Er ist geldgierig, schlagfertig, mit einem gewissen Grade von Selbstironie ausgestattet (vgl. den etwas ge-

[1]) Vgl. Goethe: Schalk ist eine Person, die mit Heiterkeit und Freude jemand einen Possen spielt.

schraubten Witz über seine platte Natürlichkeit. mit dem er sich einführt: *shepherd — sheep,* I 1). Er hat eine Art Ehrgeiz in der Tölpelei. Seine Vergleiche und Folgerungen gehen selten über das Nächstliegende hinaus; dennoch sieht er über die blinde Verliebtheit seines Herrn hinweg, schenkt ihm reinen Wein ein und gibt ihm Ratschläge. Douce nennt ihn *a mixture of archness and rustic simplicity* (S. 51). Er wird mit dem Leben fertig, indem er es gleichzeitig derb anpackt und leicht nimmt.

Speeds Kamerad Launce (*Two Gentl.*) ist durch einen ans Sentimentale streifenden Gemütszug individueller gefärbt. Er tut sich einesteils in tölpelhafter Weise etwas auf seine Tränenseligkeit zugute, schilt sich aber andererseits einen Narren, weil er verliebt sei (III, 1) und stellt sich auch in der unverblümten Erkenntnis der Mängel seiner Angebeteten gewissermaßen über seine Narrheit. Im Grunde ist er gutmütig. Wenn er Speed gegenüber einmal Schadenfreude äußert, so ist diese Belebung seines Charakters mit heterogenen spontanen Äußerungen ein bedeutsames Moment für die Entwicklung des Clowns, die menschliche Rundung anstrebt. Sein Gepräge erhält der Charakter des Launce durch die treuherzige Einfalt, die sich in Liebe an einen Hund hängt als einen Kameraden, für dessen Sünden aufkommt und kein Auge dafür hat, daß er ein ungeschlachter Köter ist. *How many masters would do that for his servant?* sagt er (IV 4) und spricht so, ohne im geringsten persönlich zu werden, seinem eigenen treulosen Herrn das Urteil. Launce und sein Hund bieten zugleich ein frühes Beispiel der im 18. Jahrhundert in der englischen Romantik herrschend werdenden naiven Nebeneinanderstellung von Mensch und Tier als gleichwertiger und gleichberechtigter Lebewesen. Die Vorläufer von Launce und Speed sind Licio und Petulus in Lilly's *Mydas.*[1])

Eine Färbung ins Streberhafte hat Launcelot Gobbo (*Merch.*), der Landjunge, der sich in der Stadt einem Herrn verdingt ohne anderes Augenmerk als das, seinen Weg zu machen. Die unbedingte Ehrlichkeit seines Vaters ist in ihm schon ein wenig angekränkelt. Er weiß den materiellen Vorteil gegen sein Gewissen so gut zu wahren wie gegen seinen Herrn. Sein Bestehen auf der Titulierung *master*, sein Ablesen einer großen Zukunft aus den Linien seiner Hand hat etwas von kindlich-bäurischer Großmannssucht, der auch seine

[1]) Vgl. John Goodlet, *Shakespeare's Debt to John Lilly, Engl. Stud. V* (1881) S. 356.

Vorliebe für hochtönende, halb- oder mißverstandene Redensarten und Fremdworte entspricht. Lorenzo nennt ihn einen *witsnapper.*[1])

Stärker als in Launcelot tritt der Eigennutz in Davy (*Henr. IV b* V 1) hervor, Shallow's Faktotum, dessen achtjähriger Dienstestreue der wohlgepflegte Landsitz des Friedensrichters das beste Zeugnis ausstellt, dem aber der selbstherrliche Shallow dafür Gegengefälligkeiten erweisen muß, indem er in jedem Vierteljahr einen oder zwei Schurken, die Davy begönnert, vor ehrlichen Amtsbewerbern bevorzugt. Und wie schlau weiß Davy dieses Vorgehen der *sham*-Biederkeit seinem Herrn mundgerecht zu machen: *An honest man is able to speak for himself, when a knave is not.*

In Pompey (*Meas.*) erscheint die Gewinnsucht als biederer Geschäftseifer, der an sich einen lustigen Kontrast zu dem unsauberen Gewerbe Pompey's bildet. Er übt es in einer Art Harmlosigkeit aus, von der Berechtigung, ja von der Notwendigkeit des Hauses der Mrs. Overdone überzeugt. Auf dieser ehrlichen Überzeugung von einer unehrlichen Sache beruht seine Komik. Er ist schlau und durchtrieben und ohne jegliche Bosheit.[2])

Mit einem Anstrich zynischer Rohheit kehren die charakteristischen Eigenheiten Pompey's in Boult (*Pericl.* IV. 3, 6) wieder. Die Unzucht wird gewerbsmäßig betrieben. Boult's Herr ist ein Kaufmann wie ein anderer. Er spricht sogar von Gewissen. *(If there be not a conscience to be used in every trade we shall never prosper* IV 3). Boult bringt Mädchenware nach Hause und schreit sie auf dem Markte aus. Seine Brutalität gegen Marina gilt der Geschäftsverderberin. Als sie mit Gold herausrückt, ist er von ihr gewonnen. Der Mangel an Harmlosigkeit rückt diese Szenen aus dem eigentlichen Bereiche der Clownskomik, wie ihnen auch formal alle ihre Merkmale fehlen, und sie erscheinen mehr als Genrebilder, deren Zweck die Charakteristik eines schmutzigen Milieus ist.

---

[1]) Furness erörtert die Frage, ob Launcelot durch die Bezeichnung *a patch, a fool of Hagar's offspring* und an einer Stelle *the fool* nicht trotz aller aus der Situation sich ergebenden Unwahrscheinlichkeit als *allowed fool or jester* charakterisiert sei. Daß *patch* (Name von Kardinal Wolsey's Narrn) wie *fool* auch zur Bezeichnung eines dummen Menschen angewandt wurde, erhellt jedoch aus andern Stellen so deutlich, daß eine Diskussion überflüssig scheint. Vgl. L. L. L. IV 2, III 1; Mids. Dr. III 2; Cymb. II 3.

[2]) Douce nennt ihn *altogether a domestic fool* (S. 151). Da jedoch Pompey keinen einzigen typischen Zug des Narren und alle Charaktereigentümlichkeiten des Clowns besitzt, kann die Tatsache, daß in Bordellen Berufsnarren gehalten wurden, ihn noch zu keinem solchen stempeln.

Zum Typus der Bedienten, die dem eigenen Vorteil nachgehen, gehören auch die Diener des Aufidius (*Coriol.* IV. 6). Das Moment der Gesinnungslosigkeit ist bei ihnen besonders betont. Sie drehen den Mantel nach dem Winde. Sie weisen dem unbekannten Coriolan die Tür und schlagen in ihrer Wertschätzung und ihrem Benehmen jäh um, sobald der Fremde sich als ein geschätzter Gast ihres Herrn ausweist. Ihrem Habitus nach aber fallen diese Diener nicht mehr in das Gebiet des Clowns. Ihre Komik ist fast gar keine formale, sondern kaum karikierte Charakterkomik, die auf das politisch wetterwendische römische Volk ein neues Streiflicht wirft.

II. Der pfiffige Bediente als Berufsclown. Von der bewußten Munterkeit, die dem *cunning servant* im allgemeinen eigen ist, ist der Schritt zur gewerbsmäßigen Verwertung dieser Gabe kein großer. So gibt es unter den *cunning servants* einige, die einen Ansatz zum Hofnarren zeigen und als *professional clowns* bezeichnet werden können. Sie entsprechen einer Institution der Wirklichkeit. Insofern auch der Hofnarr ein Hausbedienter war, berührt sich sein Gebiet mit dem des Clowns. Es gab nach Douce unter den häuslichen Berufslustigmachern solche, die von Natur aus dumm, eben diese Dummheit, verbunden mit Schlauheit und Sarkasmus, gewerbsmäßig ausnützten.

Schon Costard wird durch Armado's Bezeichnung: *that base minnow of thy mirth* (*L. L. L.* I 1) in das Licht eines Spaßmachers, Belustigers des Königs gerückt, ohne daß sich die Spur weiter verfolgen ließe. Unverkennbare Merkmale des *professional clown* tragen dagegen:

Dromio von Syrakus (*Com. Err.*). Sein Herr nennt ihn: *a trusty villain that very oft, when I am dull with care and melancholy lightens my humour with his merry jests* (I 2). Antipholus ist von ihm an lustige Streiche gewöhnt. Er droht ihm: *I shall break that merry sconce of yours that stands on tricks.* Man legt Dromio, wie den Hofnarren, Fragen vor, um ihm Gelegenheit zu spitzfindigen Antworten zu geben; es ist eine Art Vorführung von Witzdressur in Szenen, die lediglich zu diesem Zwecke da sind. Die Komik des Dromio von Syrakus ist aktiver und individueller als die seines Zwillingsbruders von Ephesus; er ist mehr Persönlichkeit. Er hat einen ausgeprägten Geschmack (Abscheu vor der fetten Küchenmagd); er fragt, wenn er geprügelt wird, nach dem Grunde; die Gabe des Ausdrucks steht ihm in ungleich höherem Grade zu Gebote (Schilderung des segelfertigen Schiffes IV 2); in seinen Clownsreden verbirgt sich mitunter ein geistreicher Sinn (die Schuld-

nerin Zeit, die sich vorbeistiehlt IV 2); und er hat eine ironische Ader (Spott auf den Schutzmann Adam, frühestes Beispiel von Witz auf Kosten der Gerichtsbarkeit, die Shakespeare später so oft Stoff zur Unterhaltung und Satire gibt).

Grumio *(Taming)*, den Petruchio *foolish knave* anredet, wie Lear seinen Narren. Vielleicht ist er als Zwerg zu denken; Curtis nennt ihn *three-inch fool* (IV 1). Ist er der bestallte Lustigmacher, so erklärt sich sein häufiges Einmengen in die Unterhaltung der Herren, das ihm nie verwiesen wird. Sein Witz ist größtenteils äußerlich (absichtliche Mißverständnisse, Wortverdrehungen) und vielfach gezwungen, ja er artet in Handgreiflichkeiten aus; auch seine Geldgier und Eßlust charakterisieren ihn als Clown. Aber seine Tölpelei ist dennoch häufig nur eine gespielte; er verspricht sich scheinbar und sagt dabei eine paradoxe Wahrheit (*the oats have eaten the horses* III 2; nämlich: die Pferde haben zu viel gefressen und das Übermaß des Hafers hat sie um ihre Kraft gebracht); er geht scheinbar auf die brutalen Schrullen seines Herrn ein und ironisiert sie durch Übertreibung (IV 3).

Der Clown in *Othello* (III 1,4) ist seiner äußeren Stellung nach Hofnarr, seinem innern Wesen nach aber im *clownish servant*, dem Tölpel, stecken geblieben, wie die Rolle auch äußerlich verkümmert scheint. Der Clown ist Othello's Diener; seine Komik eine ganz formale, äußerliche und obendrein schale, eintönige, die sich nur in spitzfindigen Wortspielen ausdrückt. Selbst den Personen des Dramas scheint sie lästig zu werden (Cassio: *prithee, give up thy quillets* III 1). Man wird also hier — wie fast immer bei Shakespeare — wohl mit einer Absicht des Dichters und nicht mit einem zufälligen Erlahmen seines Witzes zu rechnen haben.

III. Die dritte Kategorie des pfiffigen Bedienten bilden die Trunkenbolde. In ihrer Charakteristik wie in ihrer Komik tritt jedes andre Moment hinter der ihre ganze Persönlichkeit aufsaugenden Trunksucht zurück. Alle Kobolde der Zechlaune werden entfesselt, und die Trinkszenen zum Selbstzweck. Die Gestalten scheinen ihretwegen geschaffen. Darum gehört Trinculo (*Temp.*) in diese Reihe, obzwar er als *jester* ein *professional clown* ist. Der *jester* war ein Spaßmacher von Beruf und das Wort, wie es scheint, ziemlich gleichbedeutend mit Hofnarr.[1]) Yorick heißt *the King's jester, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy* (*Haml.* V,1).

[1]) Murray: *A mimic buffoon, or merry-andrew; any professional maker of amusement, esp. one maintained in a prince's court or nobleman's houshold.*

Auch Feste wird als: *Feste the jester, my lord, a fool that the Lady Olivia's father took much delight in* (*Twelfth N.* II 4) vorgestellt. Eine niedrigere Gattung des Spaßmachers schildert indes Beatrice, indem sie Benedick scherzhaft *the prince's jester* nennt: *a very dull fool, only his gift is in devising impossible slanders; none but libertines delight in him; the commendation is not in his wit, but in his villainy, for he both pleases men, and angers them, and then they laugh at him, and beat him (Much Ado* II 2).

Trinculo ist seinem ganzen Wesen nach Clown — *domestic buffoon* umschreibt ihn Douce (S. 20), einen Clown im Narrenkleide (Eckhardt, S. 283). Seine Komik ist passiv, äußerliche Situationskomik; sein Witz nur formal und stumpfsinnig. Er ist feige und gedankenlos, der Wein entfesselt in ihm keine erhöhte Laune, sondern nur niedrige Triebe.

Sein Saufkumpan, der Butler Stephano, ist ihm an Temperament wie als Zecher überlegen. Er bleibt seiner Sinne länger mächtig, und spielt in seiner Gewinnsucht und Projektenmacherei gegen Trinculo den Herrn wie den Rädelsführer. Bezeichnend für beide ist ihre Sympathie mit Caliban, der, trotzdem es ihm nicht an komischer Wirkung fehlt, doch nicht zu den Clowns gehört, sondern als Gegenstück zu Ariel, dem über die Materie Gehobenen, die noch nicht zur Menschlichkeit durchgedrungene rohe Naturkraft repräsentiert.

Der Pförtner in *Macb.* (II 3) ist phantasievoller als die beiden aus dem *Temp.* Sein Rausch wird zur Vision, die in gewissem Sinne reale Wahrheit ist. Denn während er sich für den Höllenpförtner hält, ist Dunsinane tatsächlich ein Höllenort voll Mord und Frevel geworden. Die Sünder, die er einzulassen glaubt, sind: ein Querkopf von Landwirt, der sich vor einer reichen Ernte erhenkt hat; ein Wortverdreher und ein englischer Schneider. Shakespeare's Zeitgenossen haben in ihnen wahrscheinlich nicht nur eine allgemeine Verspottung gesellschaftlicher Auswüchse belacht, sondern eine Anspielung auf ganz bestimmte Personen und Vorfälle, deren bloße Erwähnung eines heiteren Nachhalls gewiß sein konnte. Die Figur des Höllenpförtners kommt schon in *The Harrowing of Hell* (um 1250) vor, wenn auch ohne jede innere Beziehung zu Shakespeare's Pförtner (Eckh. S. 56).

β) Der denkende Clown in anderen Berufsarten. Die Berufszweige sind wie die des einfältigen Clowns ausschließlich der Sphäre des Volkes entnommen, kommen aber mehr zur Geltung als bei diesem. Von dem *cunning servant* unterscheidet sich der denken-

de (*reasoning*) Clown in anderen Berufszweigen durch eine entschieden sentenziöse Färbung. Während er äußerlich nicht über den Bereich seiner Lebenssphäre hinausgeht, der sein Gehaben angepaßt und seine Vorstellungsweise entlehnt ist, führt ihn ein grüblerischer Hang zur Beschäftigung mit Problemen, deren Subtilität vielfach einen komischen Kontrast zu seinem derben und ungeschliffenen Naturell bildet. Er nimmt zum Teil der Welt gegenüber den Standpunkt der Ironie ein und dient dem Dichter vielfach zum Sprachrohr für eigene Reflexionen. Neben diesen nachdenklichen Köpfen gibt es unter den *reasoning clowns* noch eine Anzahl anderer, die das ironische Verhalten gegen die Welt weiter treiben und ihr in unentwegter Verfolgung des eigenen Vorteils ein Schnippchen schlagen: wie sich der *dull clown* zum Einfaltspinsel, zum *simple*, sublimiert, so der *reasoning clown* zum *rogue,* dem Spitzbuben, Schelm und Schalk.

I. Die Grübler. Der Dichter zeigt, wie sich die Welt in einem Hirn spiegelt, das in Menschen, die mehr an Handarbeit gewöhnt sind als an Gedankenarbeit, aus einer eng umschriebenen niedrigen Sphäre nur einen kleinen Ausschnitt der Welt überblickt.

Die Erfahrungen des eigenen Berufes, die einzigen, die solchen Menschen zu Gebote stehen, werden auf Dinge und Verhältnisse angewandt, die weit über diesen Beruf hinausliegen; das All wird unter diesem Gesichtswinkel betrachtet; und das Ergebnis gern in eine Sentenz gefaßt; während in der Regel eine entschieden materielle Gesinnung und der äußerliche Witz diese Gattung von Gestalten als das kennzeichnet, was sie sind: stärker individualisierte Clowns.

Die Wildhüter in *Henr. IV* c (III 1); der erste überlegt und bedächtig, der zweite mehr Draufgänger, beide aber darin einig, daß sie sich des Königs um ihres Vorteils willen bemächtigen wollen. *(Here's a deer whose skin's a keeper's fee.)* Sie schützen den Eid vor, den sie Eduard geschworen, ohne sich selbst über die eigennützigen Motive ihres Handelns zu täuschen, weshalb auch Heinrichs Bemühen, sie an den Eid der Treue zu erinnern, den sie ihm selbst einst leisteten, in ihnen nur einen Trugschluß auslöst, der den Sprecher so wenig überzeugt wie den Hörer.

Die Mörder in *Rich.* III. (I 3,4); der erste energisch, entschlossen und tatkräftig *(we will stand not to prate; Talkers are no good doers),* mit Ehrgeiz und Pflichteifer bei seinem Handwerk; er raisonniert mit Clarence, ehe er ihn tötet, wirft ihm seinen Treubruch vor und fühlt sich als den befugten Richter und Vergelter. *(How canst thou urge God's dreadful law to us, when thou hast*

broke it in such dear degree.) Der zweite hält sich durch das Schwanken zwischen seinen Gewissensskrupeln und der für den Mord ausgesetzten Entlohnung mehr innerhalb des üblichen Clowntypus. Wie sehr übrigens diese im Anschluß an die volkstümliche Komödie gedichteten Gestalten sich an Vorhandenes anlehnten, beweist z. B. die Herübernahme des folgenden Witzes:

Brakenbury: *How cam'st thou hither?*
1st Murtherer: *I came hither on my legs*

aus dem *Enterlude of Youth*[1]), V. 220,

Youthe: *Who brought the hither to?*
Ryot: *That dydde my legges.*

Die düstersten Gestalten zu Trägern der Komik zu machen, ist ja gleichfalls ein schon den Mysterien eigener Zug. Die ersten Figuren, in denen sich komische Momente nachweisen lassen, sind die Henkers- und Folterknechte der Passionsdarstellungen. Die Skizze zu den Mördern in *Rich. III.* enthält die entsprechende Szene in *Henr. VI b* (III 2.)

Falstaffs Rekruten (*Henr. IV b* III 2). Thomas Wart, der Bucklige, den selbst Falstaff zum Kriege untauglich findet, spricht nichts und wirkt nur durch seine Erscheinung komisch. Shadow führt sich mit einem Tölpelwitz ein (Falstaff: *Whose son art thou?* Shadow: *My mother's son*); der stattliche Mouldy und der verzagte Bullcalf belustigen durch den Kontrast ihres äußerlichen, durch ihren Namen charakterisierten Wesens mit ihrem inneren Menschen und versinnlichen eine satirische Absicht des Dichters: Sie sind die einzigen zum Dienste tauglichen und kaufen sich los. Gesteigert erscheint die Kontrastkomik in Francis Feeble, dem Frauenschneider mit dem entschlossenen, mutigen Auftreten *(I will do my good will, Sir, you can have no more),* dem Shakespeare Worte seiner eigenen innersten Überzeugung in den Mund legt. Jahrelang vor Hamlet umschreibt Feeble das: *if it be now, 't is not to come* in den einfachen Worten: *a man can die but once,* und wiederholt den Ausspruch des Prinzen Heinz: *thou owest God a death* (*Henr. IV a* V 1.) wörtlich: *We owe God a death!*

Borachio (*Much Ado*), Johns willfähriges, geschicktes Werkzeug, ist der verschlagene Erfinder des schurkischen Planes, den er mit clownischer Skrupellosigkeit unter allgemeinen Reflexionen

[1]) Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, Bd. XII. 1905.

(*Seest thou not what a deformed thief this fashion is* III, 5) und mit clownischem Eigennutz (*when villains have need of poor ones, poor ones may make what price they will*) ausführt. Mit dem Mißlingen erwacht sein Gewissen, und er endet als reuiger Sünder.

Der erste Totengräber (*Haml.* V 1), ein denkender Kopf mit geringem Respekt vor Hoch- und Höchstgestellten — ein Zug, der einen sehr wesentlichen Unterschied zwischen dem *reasoning clown* und dem *countryfellow* zur Anschauung bringt. Seine clownische Schlußformel *(an act has three branches)*, seine pedantische Unduldsamkeit gegen doppelsinnige Fragen (Hamlet: *How absolute the knave is! We must speak by the card, or equivocation will undo us)*, sein Grübeln über den Selbstmord travestiert in naiver Absichtslosigkeit das Wesen des Helden.

Der Henker Abhorson (*Meas.* IV 2). Schon die Zusammensetzung seines Namens ist ein Witz. Seine feierliche Würde — er nennt sein Amt ein Mysterium — nimmt sich wie Spott auf jene Dunkel-Tiefsinnigen aus, die sich ein desto größeres Ansehen zu geben glauben, je unverständlicher sie sich ausdrücken. Denn Abhorsons ganze Rolle umfaßt nicht viel mehr als einen einzigen Satz abstraktester Art: *every true man's apparel fits your thief* — was er folgendermaßen erläutert: Ist das Gewand dem Diebe zu klein, hält doch der Redliche es für groß genug. Ist es dem Diebe zu groß, hält der Dieb es doch für klein genug. So paßt jedem Schelm das Gewand jedes Redlichen. Der Sinn ist etwa der: den redlichen Mann der Gesellschaft (den Bürger, den Besitzenden) dünkt alles, was er dem Schelm (dem bürgerlich Rechtlosen, Besitzlosen) gewährt, stets genug und zu viel; dem Schelm dagegen ist noch so viel nur eben recht. Schließlich gehen beide leer aus, denn der Henker erhält das Gewand des hingerichteten Schelms — und das ist die Erklärung des Mysteriums.

Der erste und der zweite Fischer in *Pericl.* (II 1), zwei mitleidige, gute Seelen, die ein scharfer Blick für die Ungerechtigkeit der Welt nicht verbittert hat. Der erste weiß, daß die großen Menschen, wie die großen Fische, die kleinen auffressen und die reichen Geizhälse die Walfische der Gesellschaft sind (*Such whales have I heard on o' the land, who never leave gaping, till they 've swallowed the whole parish, church, steeples, bells, and all).* Das hindert ihn aber nicht, mit dem gescheiterten Fremdling herzliches Mitleid zu haben. Der zweite Fischer hat gleichfalls seine ernsten Erfahrungen gemacht. Er sagt, sein Fisch liege im Netz

like a poor man's right in the law, 't will hardly come out. Aber sein Gemüt ist davon noch weniger verdüstert. Der Kluge, Rechtschaffene ist bei Shakespeare stets derjenige, der sich der herrschenden Weltordnung einfügt. Der zweite Fischer ist witzig und eigennützig in seiner hilfbereiten Gutmütigkeit und hat so zwei deutliche Züge der Clownskomik, die in dem ersten Fischer bereits verwischt sind.

Der tiefsinnigste aller dieser Gesellen ist der erste Kerkermeister in *Cymb.* V 1. Seine Gutmütigkeit — er wünscht, daß alle Menschen rechtschaffen wären und alle Gefängniswärter und Galgen überflüssig — hebt sich, wie sein Witz, von einem düsteren Grunde ab. *(You shall not be stol'n; you have locks upon you; so graze, as you find pasture.)* Seine Betrachtungen über den Tod, die Erwartung des Todes, das Leben nach dem Tode klingen an Reden von Brutus und Hamlet an *(indeed, Sir, he that sleeps feels not the toothache. — — For, look you, Sir, you know not which way you shall go. — — And how you shall speed in your journey's end, I think, you'll never return to tell one. — — I am sure, hanging is the way of winking.)*

II. Die *Rogues,* die Spitzbuben, Schelme und Schalke, bei denen selbst das vom moralischen Standpunkt Verwerfliche zu komischer Wirkung wird, wie dies schon im ältesten Mimus (vgl. Ehebrechermimus, Reich, S. 22) der Fall war. Reich bezeichnet die in den niedrigen menschlichen Verhältnissen heimische Freude an der eigenen Selbstzufriedenheit und Unzerstörbarkeit als die Seele dieser Poesie. Bei Shakespeare tritt zu der unbezwingbaren Kraft des Humors eine gewisse über die Alltagswahrscheinlichkeit hinausgehende Lustspielatmosphäre hinzu, die kein moralisches Bedenken aufkommen läßt. Der Dichter, der sonst mit unerbittlicher Strenge über seine Gestalten zu Gericht sitzt, drückt vor diesen Schelmenstreichen lachend ein Auge zu. Genau genommen, handelt es sich hier nur um einen typischen Vertreter der Gattung (Autolycus). Die andern zeigen nur Ansätze zum Schelmencharakter.

So Sly, der betrunkene Kesselflicker, zu dessen Belustigung die Herren, die ihn zum besten haben, *The Taming of the Shrew* aufführen lassen: ein lustiger Lump, durch verschiedene Gewerbe gegangen, von der Wirtin auf die Straße gesetzt. Das Hauptgewicht fällt auf die Komik seiner bäuerischen Tölpelei, die sich in die Rolle des Edelmanns finden soll. Übrigens ein Fragment, das keinen Überblick über die Gestalt gewährt.

Embryonistisch episodenhaft ist die Gestalt Gadshills

(*Henr. IV a* II). Die einzigen Züge, die sich zu seiner Charakteristik anführen lassen, sind: daß ihm die Kärrner ihre Laterne nicht anvertrauen, um in den Stall zu leuchten, und daß er die Unehrlichkeit für einen allen Menschen gemeinsamen Zug hält (*homo is a name common to all).*

Barnadine (*Meas.* IV 3), der stumpfsinnige Schelm, der sich nicht hängen lassen will, bis er seinen Rausch ausgeschlafen hat und tatsächlich begnadigt wird, um sich besser auf das Jenseits vorzubereiten.

Autolycus (*Wint. T.* IV 2), die Idealgestalt des Schelms, der Gauner, der nicht unterzukriegen ist, der sieghafte, berufsmäßige Hallunke, der geniale Frechling, dessen Lumpentum im Sonnenglanze so ungebrochener Heiterkeit, so sprühenden Witzes funkelt, daß er über die Sphäre der sittlichen Norm emporgehoben, kein andres Gefühl als das Ergötzen über seine sprudelnde Laune aufkommen läßt. Er ist gewissermaßen der Lump von Gottes Gnaden, vorbestimmt zum Vagantentum, dem er sich mit Lust und Liebe zugeschworen. Er möchte nichts andres sein. Würfel und Weiber haben ihn, der einst in des Prinzen Dienst stand, so weit herunter gebracht, aber für ihn ist es kein Herunter; es ist die Sphäre, in der er seinen Witz und seine Kunst betätigt, die Kunst, in der er jede Schwierigkeit der Technik überwunden hat, die er mit dem Übermut des sicheren Erfolges meistert und im Triumph des Gelingens genießt. Seine unwiderstehliche Schelmerei hypnotisiert die Leute gewissermaßen, daß sie seiner Beutelschneiderei willenlos stille halten. Er macht sich über die Ehrlichkeit lustig. Ihn drückt keine Sorge um das Jenseits; aber er wäre genial genug, sich in jede Lage zu schicken, selbst in die des ehrlichen Mannes, hätte er nicht erkannt, daß in diesen Zeitläuften der Ungerechte besser gedeiht.

Mit dem Autolycus hat Shakespeare auch den *reasoning clown* auf den Gipfel seiner Entwicklungsfähigkeit geführt, wie mit den Schäfern der *Wint. T.* den *dull clown.* Die Gestalt ist aus einer Schablone der Komik zur lustigen Individualität geworden. Sie ist vom äußerlichen oder formalen Witz zum inneren, dem Charakter Integrierenden, fortgeschritten; vom Intermezzo, das ein Zugeständnis an das Lachbedürfnis des Publikums war[1]), zu einem aus der Handlung

[1]) Heywood verantwortete die Einmengung seichter Späße in seine ernsten Erzählungen noch 1624 mit den charakteristischen Worten: *I have therein imitated our historical and comical poets that write to the stage; who, lest the auditory should be dulled with serious courses, which are merely weighty and material, in*

nicht mehr auszuscheidenden Bestandteil des Dramas. Aus dem Clown ist eine Persönlichkeit und ein Träger der dramatischen Handlung geworden. Es ist wohl mehr als ein Zufall, daß die Gestalt des Autolycus, über die hinaus der Dichter in dieser Gattung nicht gehen konnte, auch zeitlich in Shakespeares letztes Drama fällt.

Für die Ökonomie des Shakespeare'schen Dramas ergibt sich aus dieser schematischen Übersicht der Clowns die häufige, wenn auch nicht stetig wiederkehrende Kontrastierung des *dull clown* mit dem *reasoning clown* innerhalb desselben Stückes. Sie wurde offenbar als künstlerisches Prinzip empfunden, wenn auch nicht unverbrüchlich festgehalten. Man vergleiche:

	dull clown	*reasoning clown*
Com. Err.	Dromio von Ephesus	Dromio von Syracus
Taming	Biondello	Gromio
Merch.	Gobbo	Launcelot Gobbo.
Haml.	Zweiter Totengräber	Erster Totengräber
Pericles	Dritter Fischer	Erster, zweiter Fischer
Meas.	Froth	Pompey
Wint. T.	Schäfer.	Autolycus.

B. Die Narren.

Wie zum Clown fließt die Anregung auch zum Narren aus zweifacher Quelle: der literarischen Überlieferung und dem wirklichen Leben. Der literarische Ahnherr des Fool ist der Vice.[1])

In den Interludes des 16. Jahrhunderts ist er bereits zur lustigen Person geworden. Im *Horestes* des John Pikeryng 1567 spielt der Vice als *Revenge* schon die Rolle des Weisen im Narrengewande, der den Leuten die Wahrheit sagt und die Tendenz des Dramas in Worte faßt (Brandl, XC).

---

every act present some zany, with his mimic action, to breed in the less Capable mirth and laugther; for they that write to all must strive to please all.

Vielleicht steckt auch in Hamlets: *The clown shall make those laugh whose lungs are tickled o' the sere* (II 2) eine ironische Anspielung auf den dürren saftlosen Spaß der Clowns.

[1]) Nach dem Abschluß meiner Arbeit finde ich im *Cornhill Magazine* vol. XL, Dezember 1879, *Shakespeare's Fools* by J. Newby Hetherington folgende Übereinstimmung: *I feel convinced that the fool was in some extent the descendant of the Vice in the old moralities. But besides this parentage, the fool was to a great extent drawn from real life (professional jesters, etc.).* Hetherington findet es unbestreitbar, daß Clowns und Fools *differ both in conception and execution*, wirft aber dann dennoch Fools und Clowns durcheinander.

Als Gestalt aus dem wirklichen Leben ist der Berufsnarr bis in das ausgehende Altertum hinauf nachgewiesen (Reich, S. 826). Zu Shakespeares Zeiten begann die Institution des Hofnarren abzukommen; aber er kannte sie noch als eine wirklich bestehende und sah ihre Wichtigkeit. Von Scoggan, dem Hofnarren der Königin Elisabeth, wird behauptet, er hätte ihr größere Wahrheiten sagen dürfen als ihre Räte und Günstlinge. Dieses im Scherze die Wahrheit sagen war das unbestrittene Vorrecht der Narren, das ihnen eine Art Machtstellung gab, und auf dem ihre Eigenart im Leben wie in der Literatur beruht. In einem Aufsatze der *Edinburgh Review* 1839 [1]) heißt es, der Narr sei eingeführt worden als ein Mahner an die Sterblichkeit für die absolutistischen Könige: *The jester was licensed to utter other and newer truths than that one, so long as he did not seem to be uttering them in earnest, and the king could listen patiently to speeches by which his own follies were anatomized, so long as it was understood that the speaker, not himself, was the fool. The profession of the jester was simply to make sport for the great; but his real use was to tell unwelcome truths; his privilege to tell them without offence, and his great art and faculty (supposing him truly qualified for his office) was one in which no lover of truth should omit to exercise himself: that of detecting secret resemblances between things most distant in common estimation, most unlike, and in searching the substance of popular judgments by turning the seamy side outward.*

Der Narr war eine Verbindung von Diener [2]) und Ratgeber. Man setzte als Grundlage seines Wesens Gutmütigkeit und Anhänglichkeit voraus und nahm ihm deshalb auch weitgehende Späße nicht übel. So sagt Olivia (*Twelfth N.* I 5): *There is no slander in an allowed fool, though he do nothing but rail.* Jacques (*As You* II 7) schildert das Wesen des Narrenberufes, in dem er für sich selbst die einzige Möglichkeit erblickt, sich auszuleben, mit folgenden Worten:

I must have liberty
Withal, as large a charter as the wind,
To blow on whom I please; for so fools have;
And they that are most galled with my folly,
They most must laugh. And why, sir, must they so?

---

[1]) Vol. LXVIII: *The Misfortunes of Elphin by Th. L. Peacock* [von James Spedding].

[2]) Lavache und Feste verrichten Botendienste. Dem Feste wird für längeres Ausbleiben Wegjagen und Hängen angedroht.

The why is plain as way to parish church:
He that a fool doth very wisely hit
Doth very foolishly, although he smart,
Not to seem senseless of the bob; if not,
The wise man's folly is anatomiz'd
Even by the squandering glances of the fool.
Invest me in my motley: give me leave
To speak my mind, and I will through and through
Cleanse the foul body of the infected world,
If they will patiently receive my medicine.

Das Narrentum war ein Beruf, welcher große Fähigkeiten voraussetzte und deren gewissenhafte und taktvolle Anwendung forderte. «Wer ein guter und rechtschaffener Narr oder Geck sein will, der muß zuvor klug gewesen sein.» [1]) Der Narr mußte geistig über den Personen stehen, die sein Spott unterhalten und belehren sollte. Seine Kühnheit durfte ein gewisses Maß nicht überschreiten, oder vielmehr, seine Schlagfertigkeit mußte stets einen Scherz in Bereitschaft haben, um einer herben Anzüglichkeit die Spitze abzubrechen, wenn sie allzu tief drang. Sein Witz mußte sich gleichsam nach Bedarf ducken und federgleich wieder aufschnellen können. Der Narr mußte temperamentvoll und weise sein.

Daß es im Leben tatsächlich Narren gab, die ihrem Amte in solcher Art gewachsen waren, beweist z. B. die Schilderung William Sommers, des Narren Heinrichs VIII. (den Sam. Rowley zum Helden seines Stückes *When you see me you know me* gemacht) in Robert Armin's *Nest of Ninnies* (ed. by J. P. Collier, Shakespeare Soc. 1842 S. 41):

Leane he was, hollow eyde, as all report,
And drop he did, too; yet in all the court
No men were more belo'd than was this foole,
Whose merry prate kept with the king much rule.
When he was sad, the king and he would rime:
Thus Will exiled sadness many a time.
— — — — — — — — —
— — — he was a poor man's friend
And helpt the widdow often in the end.
The king would ever grant what he would crave,
For well he knew Will no exacting knave.

---

[1]) Weidner's *Deutscher Nation Apophthegmata* Th. IV, S. 265. Zitiert von Flögel, *Geschichte der Hofnarren*, 1789. Ebenda heißt es auch:

Ein Herr, der Narren hält, der tut gar weislich dran,
Weil, was kein Weiser darf, ein Narr ihm sagen kann.

In derselben Dichtung wird (S. 12) der Gegensatz zwischen dem Berufsnarren *(fool artificial)* und dem wirklichen Narren *(natural fool)* treffend so zusammengefaßt:

> *Naturall fooles are prone to selfe conceipt:*
> *Fooles artificiall with their wits lay wayte*
> *To make themselves fooles, liking the disguise,*
> *To fede their owne mindes and the gazers eyes.*

Der Unterschied zwischen *clown* und *fool* spitzt sich also in vielen Punkten zum Gegensatze zu. Der Narr ist ein geistreicher, witziger Kopf, der zu einem bestimmten Zweck (der Unterhaltung oder Verspottung anderer) den Tölpel spielt. Seine Komik ist bewußt, aktiv, freiwillig. Der Clown ist, wenn auch nicht immer ein beschränkter, so doch in gewisser Hinsicht ein inferiorer Mensch. Seine Borniertheit ist nicht willkürlich angenommen oder vorgeschützt, sondern echt, seine Komik weitaus überwiegend unbewußt, passiv, unfreiwillig.[1]) Sie beruht größtenteils auf dem Mißverständnis seiner Absicht und ihrer Ausführung; der Fool kann stets, was er will — oder er ist klug genug, nicht zu wollen, was er nicht vermag.

Der formale Witz des Clowns wird beim Narren zum inhaltlichen; der indessen auch wieder einige stereotype Äußerungsformen annimmt, z. B. das Hinüberwälzen des Narrentitels auf den Herrn (*Twelfth N.* I 5; *Troil. and Cress.; Lear*) oder die Vorliebe des Narren, die Rolle eines anderen zu spielen, die an die Verkleidungen des Vice erinnert. Thersites spielt den kampflustigen Ajax (*Troil. and Cress.* III 3), Touchstone den Sir Topas (*As You* V), Lear's Narr den Richter der grausamen Töchter. Auch die Wortspiele des Narren sind weniger naiv als die des Clown.[2]) Er ist, wie der Clown, wenig oder nicht in die Handlung verwickelt, aber er steht als Betrachter über ihr, und tritt, worauf schon Coleridge aufmerksam gemacht hat, gewissermaßen in die Rolle des antiken Chores, indem er als Unbeteiligter die unparteiische Meinung, die Normalansicht, das Allgemein-Menschliche vertritt. Auf diese Weise gewinnt der Narr eine ethische Bedeutung[3]), deren sich der Dichter wohl bewußt ist. Daß trotz dieser Wesensverschiedenheit Clown und Fool so häufig

---

[1]) Vgl. Thümmel, Sh.-Jahrb. XI 80 ff. und Eckhardt, S. 186.

[2]) Wurth, S. 215.

[3]) Vgl. Thümmel, Jahrb. XI 85 u. Ad. Ey, Der Narr im Lear, Herrigs Archiv, Bd. 64, 1880.

durcheinander geworfen worden sind[1]), wird dadurch erklärlich, daß in der Wirklichkeit vermutlich nur die Minderzahl der Narren ihren Beruf von seiner idealen Seite erfaßte. Viele mochten weiter nichts sein als tölpelhafte, groblustige Spaßmacher, und diese berührten sich naturgemäß mit dem *clownish servant* als *professional clown* (vgl. Trinculo, Clown des Othello[2]). Selbst Shakespeare, der die Charaktere des *clown* und des *fool* aufs schärfste voneinander scheidet, hält die Bezeichnungen nicht scharf auseinander. Touchstone wird zweimal Clown genannt: *the roynish clown* II 1 (hier, da ein Höfling ihn so benennt, vielleicht zur Charakteristik aristokratischen Hochmutes) und I 3 *the foolish clown* im Sinne von *countryfellow*. Denn die fliehenden Mädchen haben es in Touchstone als Fluchtgefährten weniger auf den Spaßmacher als auf den tüchtigen, brauchbaren Burschen abgesehen.

Es liegt in der Natur des Narrentypus, daß er keiner so mannigfaltigen Entwickelung fähig ist als der des Clown. Eine Einteilung der Narren ist daher nur nach inneren Eigenschaften möglich, die ihrem Wesen — bei anscheinender Gleichheit des äußeren Gehabens — ein individuelles Gepräge geben. Dieses Wesen steht 1. im Zeichen des Witzes (Lavache), 2. in dem der Satire (Thersites), 3. in dem des Humors (Feste), der sich in den beiden vollendetsten Narrengestalten (Touchstone und Narr des Lear), 4. zur Weltweisheit steigert und sowohl den Witz als die Satire in sich schließt. Es ist erwähnenswert, daß Shakespeare's Narren (*All's Well* in der zweiten Fassung gerechnet) in den kurzen Zeitraum von 1600—1605/6, also in des Dichters Reifezeit fallen.

Der witzige Narr, Lavache (*All's Well*), ist der wenigst tiefe, nicht gemütvoll, nicht hervorragend geistreich, selbst sein Witz mitunter seicht (z. B. die Antwort, die auf alle Fragen paßt: *O Lord, Sir!* II 2). Eine Erklärung seines geringen Aufwandes an Witz liegt in der Beliebtheit solcher mehr oder minder läppischen Spitzfindigkeiten als höfische Unterhaltung. Lavache, der den Hof kennt und ihn geringschätzt — *(I will show myself highly fed, and lowly taught. I know my business is but to the court)* — wartet mit den Banalitäten auf, mit denen er sicher ist, Anklang zu finden. Er

[1]) Vgl. A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramat. Kunst u. Literatur II 321: „Der Narr oder Clown in Shakespeares Lustspielen ist viel mehr ein ironischer Humorist als ein mimischer Possenreißer."

[2]) Malvolio spricht (Twelfth N. I 5) von einem *ordinary fool that has no more brain than a stone.*

gefällt sich in Trugschlüssen (Zweck des Heiratens I 3) und in Wortklaubereien *(she is not well, but thanks be Heaven, she is very well* II 4, was so viel sagen will als: die Gräfin befindet sich so wohl, als es in ihren Verhältnissen auf Erden möglich ist; was ihr fehlt, bedingungsloses, absolutes Wohlsein, wohnt nur im Himmel). So betätigt Lavache sich in nicht viel mehr als jenem äußerlichen Witz, für den er bezahlt wird, und dem etwas Frostiges anhaftet. Er ist wohl auch nicht mehr als ganz jung zu denken, da ihn der verstorbene Gemahl der Gräfin von Roussillon ins Haus nahm. Nur hier und da brechen seine drei eigentlichen Narreneigenschaften durch: die angeborene Schalkheit, das Spitzbubenelement (die Gräfin nennt ihn *foul mouthed calumnious knave* I 3). Zweitens, seine Wahrhaftigkeit; er, der vermeintliche Narr, sagt dem wirklichen Narren Parolles, daß er ein Schurke sei. Drittens, seine Gutmütigkeit; in seiner gänzlichen Vernichtung dauert ihn Parolles.

Der humoristische Narr, Feste *(Twelfth N.)*, ein Bursche von erquickender Frische und temperamentvoller Urwüchsigkeit bei schwachen Gemütstönen, heiter und geistreich. Dem Puritaner Malvolio gegenüber vertritt er das Naturrecht der Freude *(and ginger shall be hot in the mouth* II 3). Sebastians Anrede: *Foolish Greek*[1]) (IV) deutet auf Leichtlebigkeit.

Viola charakterisiert ihn treffend mit den Worten: *thou art a merry fellow and carest for nothing.* Er hat Selbstgefühl *(I wear not motley in my brain* I 5) und eine deutliche Vorstellung von der Wichtigkeit seines Amtes, und diese Vorstellung kleidet er nach echter Narrenart in die Form eines spitzfindigen Wortspiels: *God give them wisdom that have it* (nämlich denen, die sich einbilden, weise zu sein oder in dem oberflächlichen Urteil der Welt dafür gelten), *and those that are fools* (die Berufsnarren) *let them use their talents* (I 5).

Eine deutlichere Umschreibung desselben Gedankens ist die Invokation des Witzes als seiner Muse (I 5): *Wit, an 't be thy will, put me into good fooling! Those wits that think they have thee, do very oft prove fools; and I, that am sure I lack thee, may pass for a wise man.*

Die ehrenvollste Wertschätzung Festes und des Narrenberufes im allgemeinen liegt in Violas Worten (III 1):

---

[1]) Vgl. *Troil. and Cress. I 2:* Pand.: *I swear to you, I thinck Helena loves me better than Paris.* — Cressida: *then she's a merry Greek indeed.*

Murray: *Merry Greek, a roysterer, a boon companion, a person of loose habits.*

This fellow 's wise enough tho play the fool;
And to do that well craves a kind of wit:
He must observe their mood on whom he jests,
The quality of persons, and the time,
And, like the haggard, check at every feather
That comes before his eye. This is a practice
As full of labour as a wise man's art;
For folly that he wisely shows is fit;
But wise men, folly-fall'n, quite taint their wit.

Feste's lustige Lebensklugheit macht es ihm leicht, sich in Leute und Launen zu schicken. Er nennt sich (III 1) in heiterer Selbstironie den *corrupter of words* der Lady Olivia mit einer Anspielung auf jene geschmacklosen Wortverdrehungen, in denen die Aufgabe des Hofnarren zum Teil bestand.

Für Andrew Aguecheek, einen jener hohlen Köpfe, denen das am meisten imponiert, was sie nicht verstehen, hat er einen «gelehrten Passus», der in Wirklichkeit kompletter Unsinn ist, aber seine Wirkung nicht verfehlt und Feste ein Geschenk einträgt. Er ist überhaupt darauf bedacht, sein Gewerbe einträglich zu machen, hat aber dabei trotz alledem eine künstlerische Ader. Unter seinen Liedern — er singt gern und jedem, was er begehrt — sind zarte, innige, feinsinnige Weisen.[1])

In der Verkleidung als Sir Topas (IV 2) steigert sein Humor sich zu sprühender Laune, während gleichzeitig Wohlwollen und Respekt für das Amt, das er persifliert, durch den Spott brechen und ihm jeden Schatten von Frivolität nehmen. (*I would I were the first that ever dissembled in such a gown.*)

Der boshafte und verbitterte Narr, Thersites[2]) *(Troil. and Cress.)*, ist in vielen wesentlichen Punkten die Negation des Narrentypus: humorlos, tückisch, verbissen, von Gift und Haß erfüllt. Wo sein Witz sich über grobe Beschimpfungen und Flüche erhebt, wird er zur ingrimmigen Satire, zum gehässigen Spott. Auch er genießt das Narrenvorrecht, den griechischen Helden alles sagen zu dürfen

[1]) Hetherington (*Cornhill Magazine* vol. XL S. 730) hält Festes *epilogue song* für *the most philosophic Clown's song on record. — By swaggering could I never thrive* beziehe sich auf Malvolio; *With toss-pots still had drunken heads* auf Sir Toby; *a great while ago the world began* besage: *men and women were always the same.*

[2]) Thersites, als prahlerischer Feigling, bildet den Helden eines gleichnamigen Interlude (1537, Dodsley), in dem Eckhardt (S. 188) das früheste Beispiel eines *miles gloriosus* findet.

(Achilles: *he 's a privileged man* II 3); er benützt es, seiner ganzen Verachtung für ihre Scheingröße, ihre Unzucht, ihre Nichtigkeit Ausdruck zu geben, und hätte damit eben nicht Unrecht, wäre er der Mann, die Geißel zu schwingen. Aber feige und ehrlos, wie er selber ist, hämisch, voll Rachsucht über die Mißgunst des Schicksals, das ihn gegen jene benachteiligt hat, die nicht besser sind als er, bedeuten seine Hiebe nichts als die Verunglimpfungen eines Neidischen. *Thou core of envy* nennt ihn Achilles.

Der lachende Philosoph, an dem der Humor zu heiterer Weltweisheit gesteigert erscheint: Touchstone[1]) *(As You)*. Miss Baillie sagte von ihm[2]): *He is undoubtedly slightly cracked, but then the very cracks in his brain are chinks which let in the light.* Sein Horizont ist weiter als der Feste's, er hat eine politische Meinung (Anhänger des verbannten Herzogs); die Anhänglichkeit ist ein Grundzug seines Wesens. Die beiden geistreichen Mädchen finden Gefallen an seiner Gesellschaft; in ihrem bis zur Spitzfindigkeit subtilen Gespräch (I 2) wird die Erwartung auf sein Erscheinen in anspruchsvollster Weise gespannt. Er genießt die Wertschätzung des genialen Jaques *(he is as good as anything, and yet a fool* V 4); III 3 nennt er ihn *a material fool,* wesenhaft: das Gegenteil von hohl und nichtig. Touchstone findet die Anerkennung des Herzogs *(he uses his folly like a stalking horse, and under the presentation of that he shoots his wit* V 4.) Er ist sich der Verantwortlichkeit seines Berufes bewußt *(we that have good wits have much to answer for* V 1), wie der Gefahr, die er mit sich bringt, und deren er nicht achtet (II 4 Rosal.: *Thou speakest wiser than thou art 'ware of.* Touchstone: *I shall ne'er be 'ware of mine own wit, till I break my shins against it.)* Sein Witz hat etwas Genial-Unbekümmertes. Die absichtlichen, gezwungenen Witzeleien nach der Mode treten zurück hinter seinem Humor, der sich spontan, fast unwillkürlich auslebt. Daher seine unbedingte Liebenswürdigkeit. Sein Spott klingt in der Regel in eine allgemeine Wahrheit, eine allgemeine Betrachtung aus, die ihm jede Bitterkeit nimmt. Während Lavache Heiratspläne schmiedet, die er dann wieder aufgibt, tritt Touchstone tatsächlich in die Ehe. Er tut es als Wissender, ohne sich darüber zu täuschen.

---

[1]) M. J. Wolff, Shakespeare, I, S. 386 macht auf die Bedeutung des Namens Touchstone aufmerksam: Prüfstein für den Witz anderer. Man halte daneben Celia's Worte: *Nature has sent this natural for our whetstone, for always the dulness of the fool is a whetstone to the wits* (I 2).

[2]) Furnivall, *Leop. Shakesp., Introd.* p. LVIII.

daß es ein Kreuz ist, das seine Heiratsgelüste ihm auferlegen (III 3). Auch seine Auserwählte sieht er klar, wie sie ist. Er nennt es *a poor humour of mine,* sie zu nehmen; und einen Augenblick gewinnt der Schelm in ihm die Oberhand: wenn er sich „schlecht" trauen läßt, könnte er gegebenenfalls auskneifen. Aber es ist nur eine vorübergehende Anwandlung. Touchstone's Blick dringt durch Audry's wenig bestechendes Äußere auf den Grund ihres redlichen Wesens (*Rich honesty dwells like a miser, Sir, in a poor house as your pearl in your foul oyster* V 4). Hier ist der Narr bereits der wahrhaft Kluge, Gediegene, der nur wohlweisen Alltagsphilistern närrisch erscheint. Unwillkürlich denkt man daran, daß Shakespeare selbst sich bewußt sein mochte, als Poet und Histrione in den Augen vieler, die für klug galten, ein Narr zu sein.

Der bittere Philosoph, in dem der Humor, mit satirischen Elementen versetzt, zu pessimistischer Weltweisheit geworden ist, der namenlose Narr des Lear, namenlos nicht aus einem innern Mangel an Persönlichkeit, sondern vielmehr, weil er das Ideal des selbstlosen Narren als solches verkörpert. Er ist alles, was der Beruf des Hofnarren, vom höchsten Standpunkt aus gefaßt, voraussetzt und nichts anderes. Seine ganze Persönlichkeit ist in den Berufsmenschen hineingewachsen; alles Individuelle, das ihm hinderlich sein könnte, wird unterdrückt. In diesem Narren erhält der reife Humor Touchstone's[1]) einen — wenn auch geklärten Einschlag von Thersitesschem Spott; lacht er über die Welt, so tut er es, um nicht zu weinen. Er hat Gemüt; das Erste, was wir von ihm hören, ist: *the fool has much pined away.* Nicht aus Sentimentalität nimmt er sich Cordeliens Abreise zu Herzen, sondern weil mit ihr das Schicksal seines Herrn besiegelt ist. Er blickt klar in die Verhältnisse, und daß er bei dieser klaren Erkenntnis gebundene Hände hat, zeitigt in ihm jene bittere Resignation, die der Grundzug seines Wesens ist. Darum möchte er alles lieber sein als ein Narr. Regan sagt (V 3): *jesters do oft prove prophets.* Der Narr ist ein solcher Prophet mit nach rückwärts gewandtem Haupt. Er darf über die

[1]) Vgl. Hetherington S. 730: *Touchstone is linked to Lear's fool by his affection to his mistress, Feste has a link also in the philosophic song. — Mr. Hudson says that our estimate of the drama as a whole depends very much on the interest we take in the fool and this is scarcely an exaggeration; he is in a great measure the Key to the play. — The fool is no mere jester, no clown to make merry at another's bidding: he is a half mad, half inspired child of nature, giving up his heart, nay, his life itself, in a love that was very precious.*

unabänderlichen Dinge spotten; aber seinen Rat, der retten könnte, nimmt man nicht für voll. So treibt er sein Spaßmachergewerbe mit einem Stachel im Herzen. Aber es gehört zu diesem Gewerbe, sich keinen Gram merken zu lassen; und der Kontrast der äußerlichen — mitunter scheinbar banalen — Lustigkeit mit dem inneren Pathos seiner Gedanken und Gefühle ist es, der diese Gestalt zu einer einzigen macht.

Der Narr ist didaktischer als die früheren. Er weiß, daß er ein Rufer in der Wüste ist, daß seine Worte fruchtlos bleiben müssen, daß dem König nicht mehr zu helfen ist — und doch kann er nicht davon lassen, immer wieder und wieder auf das Eine zurückzukommen, das sein ganzes Innere erfüllt: Lears törichte Selbstentäußerung. Es liegt etwas Verzweifeltes in diesem immer erneuten vergeblichen Wühlen in einer unheilbaren Wunde; diesem Häufen von Gleichnissen, deren Spitze sich immer wieder wie ätzende Giftpfeile gegen des Königs selbstverschuldeten Jammer wendet. Seine Lustigkeit ist fast ganz verlöscht. Seine düster groteske Komik entringt sich einem zerquälten Gemüt und regt sich noch in mechanischen Zuckungen, als ihre Lebensquellen schon längst versiegt sind. Kein anderer Narr ist so ausschließlich von den gegenwärtigen Vorgängen beherrscht. Jedes seiner Worte ist aktuell. Singt er, so sind es fast niemals Lieder, sondern auf den Augenblick gemünzte Reime. Er besitzt die Schwungkraft nicht, sich über die verderbten Zeitläufte zu erheben, in denen er einen Schulmeister brauchte, der ihn das Lügen lehrte.

Mit dem Rechte des Episodisten, der nicht in die Handlung eingreift, verschwindet der Narr im dritten Akte. Doch fehlt es nicht an einer inneren Motivierung: er hat sich aufgezehrt, ausgelebt, er stirbt ohne äußeren Grund aus Erschöpfung, von innen heraus.

Die Lears Narren zur zweiten Natur gewordene Gewohnheit, seine Empfindungen nur als leise Untertöne mit landläufigen, zuweilen abgedroschenen Weisen mitschwingen zu lassen — eine Banalität oder Spitzfindigkeit zu sagen und dabei etwas Tiefes zu denken — lassen ihn auf den ersten Blick weniger brillant erscheinen als Touchstone und selbst als Feste — wenn es auch zu den Unbegreiflichkeiten gehört, daß Douce in ihm *a mere natural with a considerable share of cunning* erblickte (S. 169). In Wirklichkeit schreitet der Dichter mit dieser Gestalt zu einer Apotheose des Narrentums vor. Der Narr ist das Sprachrohr der allgemeinen Vernunft, ja er ist mehr, er ist der einzige Weise im Stück und, neben Kent,

auch der Vertreter der Treue und Rechtschaffenheit inmitten allgemeiner Verworfenheit. Wie Shakespeare mit dem Autolycus den Höhepunkt des Clowntypus erreicht hatte, so mit Lears Narrn den des *Fool*. Er konnte hier wie dort nicht weiter gehen, und, wie Autolycus, ist der Narr auch zeitlich der letzte seiner Gattung.

(Der Narr in *Timon* wird Shakespeare abgesprochen, und so zählt diese innerlich wie äußerlich dürftige Gestalt hier nicht mit.[1])

Für die Oekonomie des Shakespeare'schen Dramas erhellt aus der schematischen Nebeneinanderstellung der Clowns und Fools folgendes wichtige Moment: Clown und Narr treten nicht in demselben Drama auf mit der einzigen Ausnahme von *As You*, diesem Feuergarbenbündel aller Arten von Humoren, wo William und Touchstone einander gegenübergestellt sind (V 1). Da aber William ein *clown-countryfellow* ist, also streng genommen, keine Clowngestalt in der übertragenen komischen Bedeutung, so ist diese Ausnahme nicht vollwertig.

Die Entwicklung, die die lustige Person durch Shakespeare erfahren, ist vielleicht noch durchgreifender als die der tragischen Figuren des Dramas. Selbst in jenen Werken, in denen seiner Komik noch der Charakter des Intermezzos anhaftet, ist sie wunderbar auf den Grundton des Dramas gestimmt. Schon in *Tit. Andron.* ist der blutrünstige Galgenhumor mit der grellen Dissonanz des unschuldig hingerichteten Clowns in die Farbe des an schauerlichen Gräueln und Mißtönen so reichen Stückes getaucht. Ebenso fügt sich Trinculo's und Stephano's Zechhumor, der die nüchterne Zurechnungsfähigkeit aufhebt und dem Wunderglauben und phantastischer Projektenmacherei die Riegel öffnet, in die Stimmung des Märchendramas. In *Macbeth* wird die Höllenphantasie des Pförtners zum Symbol der düsteren Romantik der Dichtung und in *Lear* der bittere Humor des Narren zum Träger des tragischen Geistes.

II. Humoristen.

Im Personenverzeichnis, das in der Fol.-Ausg. *Heinr. IV b* angehängt ist, fallen Falstaff und seine Genossen unter die Bezeichnung *Irregular humorists*, und Hamlet führt in seiner Aufzählung der Rollenfächer neben dem Clown, und von diesem gesondert, den *humorous man* an. Shakespeare selbst und seine Zeitgenossen, die

[1]) Vgl. *Timon of Athens*, *Arden Shakespeare*, S. X.

Tabelle II. Humoristen.

Clown

A. Karikierte Charakterfiguren.

a) Gesellschaft.

α) Adel

I. Hof

- Prinzen — Cloten — *Cymb.* 1610—11
- Höflinge — Le Beau — *As You* 1600
- Höflinge — Osric Rosencr. Guildenst. — *Haml.* 1602
- Pagen — Moth — *L. L. L.* 1590
- Pagen — Falst.'s Page — *Henr. IV b* *Merry W.* 1596—8

II. Landjunker

- Thurio — *Gentlem.* 1590—1
- Slender — *Merry W.* 1598
- Sir Toby Aguecheek — *Twelfth N.* 1600

β) Beamtentum

I. Konstabler

- Dull — *L. L. L.* 1590
- Elbow — *Meas.* 1604

II. Polizeimänner

- Fang Snare — *Henr. IV b* 1597
- Dogberry, Verges — *Much Ado* 1599

III. Landrichter

- Shallow, Silence — *Henr. IV b* 1597

γ) Kleinbürgertum

- Shallow (β III) — *Henr. IV b* 1597
- Ford Wirt — *Merry W.* 1598
- Iden — *Henr. VI b* 1592

b) Politik

I. Kannegießerndes Spießbürgertum

- Gärtner — *Rich. II.* 1594

II. Unfähiger Polit. Ehrgeiz

- Volk — *Caesar* 1601
- *Coriol.* 1608—9

III. Polit. Betrug

- Jack Cade — *Henr. VI b* 1592

(Religiöser Betrug)

- Pinch — *Com. Errr.*
- Simpcox — *Heinr. VI b* 1592

IV. Nationale Eigenheiten

Wälsche

- Fluellen — *Henr. V.* 1598—9
- Evans — *Merry W.* 1598

Iren Schotten

- Macmorris — *Henr. V.* 1598—9
- Jamy — *Henr. V.* 1598—9

Franzosen

- Caius — *Merry W.* 1598

c) Literatur

I. Der Dichter als solcher

- Cinna der Poet — *Caesar* 1601
- Poet — *Timon* 1607—8

II. Schäferpoesie

- Silvius — *As You* 1600

III. Euphuismus

- Armado, Nathaniel, Holofernes — *L. L. L.* 1590

IV. Dramat. Aufführungen der Zünfte

- Nine Worthies — *L. L. L.* 1590
- Pyramus & Thisbe — *Mids. Dr.* 1594

V. Einzelne dramatische Zeitgenossen

- Nym — *Henr. IV a, b,* *Merry W* *Henr. V.* 1596—99
- Pistol — *Henr. IV a, b,* *Merry W* *Henr. V.* 1596—99
- Bardolph? — *Henr. IV a, b,* *Merry W* *Henr. V.* 1596—99

B. Humoristen im engeren, höheren Sinne.

a) Prahler

- Parolles (A, c. III) — *All's Well* 1590—1603

b) Verstandesnaturen

I. beschaulich

- Jacques — *As You* 1600

II. handelnd

- Enobarbus — *Ant. & Cleop.* 1607

c) pedantische Streber

- Malvolio — *Twelfth N.* 1600
- Polonius — *Haml.* 1602

d) Mentor

I. wohlmeinend

- Boyet — *L. L. L.* 1590
- Adam — *As You* 1600
- Lafeu — *All's Well* 1590—1603
- Agrippa — *Coriol.* 1608—9
- Gonzalo — *Temp.* 1610

II. Verführer

- Pandar — *Troil. & Cress.* 1603—4
- Mercutio — *Romeo* 1591
- Tranio — *Taming* 1592—4

e) leichtlebige Jünglinge

I. Witzköpfe

- Gratiano — *Merch.* 1595
- Lucio — *Meas.* 1604
- Biron (α II) — *L. L. L.* 1590

II. Naturburschen

- Petruchio — *Taming* 1592—4
- Falconbridge — *King John* 1594—5
- Benedick (α II 5) — *Much Ado* 1599

f) Schurken

- Shylock (A b IV) — *Merch.* 1595
- Jago — *Othello* 1604

Falstaff

Hamlet

Prinz Heinz

Herausgeber der Folio, fanden für die lustige Person im engeren Sinne das Gebiet der Komik nicht erschöpfend.

Staunton versteht unter *humorous man: the acter who personated the fantastic characters — — for the most part represented as capricious and quarrelsome,* was Delius auf Gestalten wie Faulconbridge, Jacques und Mercutio bezieht. Der Begriff dürfte indes weiter zu fassen sein. *Humorist*[1]) *(humour, humorous)* läßt sich in seiner üblichen Bedeutung auf solche Menschen ausdehnen, die einer speziellen Neigung, Anlage, Vorliebe unterworfen sind, für welche sie keinen rationellen Grund beibringen können oder wollen, sondern von denen ihr Wesen als von Launen, Phantasien, Schrullen, Impulsen beherrscht und in Widerspruch zu der Norm gesetzt wird. Auf diesem Widerspruch beruht zum Teil die heitere Wirkung des Humors. Der Humorist ist ein Sonderling. Er hat eine stark ausgeprägte Persönlichkeit, er bildet eine Individualität, die in dieser Mischung von Eigenschaften nur einmal vorkommt. Und der Humor steht desto höher, je allseitiger er die ganze Persönlichkeit umfaßt, je weniger er an der Oberfläche ihres Wesens ruht (in äußerlichen Angewohnheiten, Übertreibungen u. dergl.). Von diesem Gesichtspunkte aus kann man die *humorous men* in zwei Hauptgruppen bringen, die dem Range nach kein Neben-, sondern ein Aufeinander bedeuten: Karikierte Charakterfiguren und Humoristen im engeren und höheren Sinne.

A. Karikierte Charakterfiguren.

In ihnen steigert sich der Clowntypus, um einzelne Narrenzüge bereichert, zu plastisch menschlicher Rundung. Die individualisierende Gestaltungskraft des Dichters findet in ihnen eine ungleich höhere Möglichkeit der Betätigung. In der karikierten Charakterfigur ist eine bestimmte Eigenart des Charakters unter Aufsetzung greller Lichter herausgearbeitet, so daß die ganze Gestalt unter den Gesichtspunkt dieser einen grotesken Seite ihres Wesens fällt und um ihretwillen geschaffen scheint. Der Dichter versagt ihr gleichsam das unparteiische Licht, das *plein-air.* Er scheint mit ihr eine gewisse Absicht zu verfolgen oder doch mindestens eine scharf ausgeprägte

[1]) Murray: *Humour*, 6) *a particular disposition, inclination, or liking, especially one having no apparent ground or reason; mere fancy, whim, caprice, freak, vagary. — Humorist, a person subject to humours or fancies, a fantastical or whimsical person, a faddist.*

Ansicht zu vertreten, die in der Regel eine negative ist, und so werden diese mit höchstem Realismus ausgearbeiteten Figuren zu Trägern einer subjektiven Meinung des Dichters: sie dienen seiner satirischen Laune. Er legt durch sie den Finger auf Übelstände des sozialen Lebens; er bringt durch sie Auswüchse der Gesellschaft zur Anschauung, und nur seinem unfehlbaren künstlerischen Instinkt ist es zu danken, wenn der leuchtende Humor die Tendenz so weit vergoldet, daß dem unbefangenen Zuschauer die überlegene Ironie entgeht, mit der der Dichter die Fäden dieser Hanswurste des Alltags lenkt. Die Satire erstreckt sich sowohl auf die Gesellschaft als die Politik und die Literatur. Daraus ergeben sich drei Gruppen:

a) Die gesellschaftliche Satire, deren Vertreter man am besten nach den sozialen Kreisen, denen sie angehören, sondert, und zwar in:

α) Adel, dargestellt I. durch den Hof: in Prinzen, Höflingen und Pagen.

Die Prinzen vertritt als einziger Cloten (*Cymb.*), der Tölpel als nächster zum Thron. Das Mißverhältnis zwischen Charakter und Situation bringt in ihm eine Kontrastkomik hervor, welche der der Clowns im *Wint. T.* und *Taming* gleicht, wo die Rüpel die Prinzen spielen, während hier der Prinz ein Rüpel ist. Cloten ist ausschließlich durch Tölpeleigenschaften charakterisiert: sich selbst überschätzende, für die Ironie anderer blinde Beschränktheit; Geldgier; äußerste Plumpheit der Kombinationsfähigkeit; derbe Rohheit, dies sind seine wesentlichen Eigenschaften. Aber die veränderte Lebensstellung des hochgeborenen Tölpels bringt natürlich neue Züge in das Bild: hochmütiges Auftreten bei völligem Mangel jeder inneren Würde, Kleinlichkeit, maßlose Eitelkeit.

Die Brut der schalen, windigen, hohlköpfigen Höflinge repräsentieren: Le Beau (*As You* I 2), ein Gemisch von Ziererei und Rohheit, empfiehlt Kämpfe und Rippenbrüche als lustige Damenunterhaltung. Osric (*Haml.* V 2), *the water fly*, ist ein Nachstreber des Polonius, aber nicht über die Nachahmung seiner Äußerlichkeiten, „wie er sich räuspert und wie er spuckt", hinausgekommen. Rosenkranz und Guildenstern (*Haml.*) repräsentieren das typische Hofgeschmeiß als Kollektivbegriff, weshalb sie (nach einer scharfsinnigen Bemerkung Fr. Vischers) immer paarweise auftreten, denn ihr Charakteristikon bildet eben der Mangel jedes individuellen Charakters. Ihre servile, kritiklose Ergebenheit ist weder der Ausfluß einer Überzeugung, noch eines besonderen Ehrgeizes. Sie bescheiden sich mit

einem mittelmäßigen Fortkommen, aber bei ihren weniger als mittelmäßigen Gaben sind sie trotz alles kläglichen Strebertums selbst zur Erreichung des niedrig gesteckten Zieles untauglich.

Die Pagen sind vorlaute, begabte Jungen, die von ihren Herren verdorben werden: Moth (*L. L. L.*), der Zögling Armados, der seinem Lehrer an Witz und Begabung überlegen ist und es daher auch bei bewußter Ironisierung seiner Vorbilder (*they have been at a feast of languages and have stolen the scraps* IV 1) diesen an gespreizter Affektation und geschraubter Unnatur bald voraus tut. Von ähnlicher Charakterbeschaffenheit ist der Page, den Heinz dem Falstaff gibt, und aus dem dieser in kürzester Zeit einen Affen macht.

II. Die Landjunker, Gimpel oder Säufer, deren typische Unwissenheit und Beschränktheit sich in der formalen Komik und dem passiven Witz des Clowns, hauptsächlich in Verwechslung und Verdrehung von Fremdworten, äußert, die oft das Gegenteil des Beabsichtigten sagen. Unabsichtliche Mißverständnisse aus Dummheit, die Einfältigkeit an sich, werden als komische Motive verwertet.

Thurio (*Two Gentl.* II 4, III 2), ein trübseliger Geck und Liebesnarr, der erst in Protheus den Rivalen nicht spürt und dann aus Furchtsamkeit auf seine Angebetete verzichtet.

Slender (*Merry W.*) mit dem kleinen Gesichtchen und dem gelben Bärtchen und der großen junkerhaften Aufgeblasenheit — ein armseliger Junge ohne Blut und Nerven, dessen Nichtigkeit mit seinem eingebildeten Wert und seinem künstlich konstruierten Liebesschmachten einen Gegensatz von lustiger Wirkung gibt.

Sir Toby Belch (*Twelfth N.*), schon durch den Namen als Trunkenbold bezeichnet, ein Parasit, der körperlich ungeschlachte ritterliche Faulenzer und Bramabarsierer, ein schlauer Wohlleber, dem bei allem Lumpentum die unbezwingbare Laune, mit der er ausgestattet ist, einen Zug von Liebenswürdigkeit gibt. Das Zechen ist für ihn elementare Lebensäußerung, kein angenommenes Laster. Wenn er betrunken ist, enthüllt er den Kern seines Wesens: Temperament, Witz, kräftigste Lebensbejahung, und tritt in vorteilhaften Gegensatz zu dem trockenen Schleicher Malvolio. (*Dost thou think because thou art vertuous, there shall be no more cakes and ale?* II 3.)

Sir Andrew Aguecheek (*Twelfth N.*), die Krone adeliger Einfaltspinsel, in dem sich der Gimpel mit dem Säufer kreuzt, ausgebeutet, ohne es zu ahnen, ein feiger Weichling, der den Tapfern nicht spielt, sondern selbst an seine Tapferkeit glaubt, wie er von

seiner Bildung und geistigen Überlegenheit durchdrungen ist. Die völlig harmlose Naivität seiner Dünkelhaftigkeit, die in unbewußten Selbstbekenntnissen mitunter den Nagel auf den Kopf trifft *(many do call me fool)*, bringt durch den diametralen Gegensatz der eigenen Wertschätzung und dem tatsächlichen Werte die köstlichsten Wirkungen der Kontrastkomik hervor.

β) Das Beamtentum, und zwar speziell die Gerichtsbarkeit. Auf sie konzentriert Shakespeare seine Satire, während sie den geistlichen Stand, den der Humor der früheren Zeit mit Vorliebe brandschatzte, für komische Effekte ganz aus dem Spiele läßt. Die einzige Ausnahme hierfür wäre Sir John Hume (*Henr. VI b* I 2), der in Verfolgung eigensüchtiger Zwecke, im Einvernehmen mit einer Hexe, die Herzogin von Gloster in gotteslästerlichem Teufelswerk bestärkt und dafür hingerichtet wird. Aber es ist keineswegs erwiesen (und aus inneren Gründen sehr unwahrscheinlich), daß diese Szene von Shakespeare herrührt.

Wenn nun auch die Verspottung der Rechtspflege und ihrer Handhaber ein althergebrachtes Komödienmotiv ist,[1]) so wird seine häufige Verwendung bei Shakespeare vermutlich doch in erster Linie durch ein biographisches Moment hervorgerufen sein. Bei den zahlreichen Rechtshändeln des Dichters, die ihn mit den Organen der Gerichtsbarkeit in unmittelbare Berührung brachten, mochte er Einblicke gewinnen, die ihm mehr zeigten als gut war, und für etwaige unvermeidliche Reibungen nahm er seine lustige Künstlerrache in der Darstellung dieser Typen.

Ein persönlicher Zug liegt ferner in der Tatsache, daß Shakespeare's Satire nur die kleinen Beamten herausgreift. In demselben Stück, in dem Shallow und Silence eine zu ihrem eigenen Ideal gesteigerte Unfähigkeit repräsentieren, erscheint im Lord Chief Justice eine ernste, würdige Gestalt. Man wird darin wahrscheinlich weniger einen Beweis von aristokratischer Voreingenommenheit zu erblicken haben als vielmehr das realistische Ergebnis eigener Erfahrung. Shakespeare geißelt die Polizisten und Landrichter, die ihn in Stratford ärgern und bringt den höheren Würdenträger, von Ehrbarkeit umflossen, auf die Bühne, wie er ihm in den Straßen von London — aus der Ferne — erschien.

Wie immer es sich aber auch damit verhalten mag, so viel ist jeden-

[1]) Eckhardt (S. 116) weist in der Moralität *Mankind* die Nachäffung einer Gerichtsverhandlung nach.

falls gewiß, daß Shakespeare gerade durch das Übermaß der Borniertheit, mit dem er seine kleinen Diener der Gerechtigkeit ausstattet, ihnen, indem er sie zur Karikatur erhöht oder erniedrigt, den Stachel einer auf die unmittelbare Wirklichkeit gerichteten Satire nimmt und sie in die abstrakte Sphäre des reinen Gelächters hebt. Innerhalb der Gerichtsbarkeit werden verspottet:

I. Konstabler, vertreten durch Dull (*L. L. L.*), wie schon sein Name besagt, das Urbild des Stumpfsinnes, der verkörperte Beamtendünkel Hand in Hand mit völligster Unfähigkeit. Er wirft sich in die Brust, daß er des Herzogs Person repräsentiere und ist dabei Armados gedankenloses Werkzeug.

Elbow (*Meas.*), grausam und siegessicher, ist in naiver Arroganz von seiner glänzenden Amtsführung durchdrungen, protzt mit Diensteifer, Dienstpflicht und Diensteswürde in seinem Amte, das er — eine Satire zwischen den Zeilen — schon sieben Jahre versieht.

II. Polizeimänner: Fang und Snare (*Henr. VI b* V 1), wenig individualisiert, feige und besorgt um ihre eigene Sicherheit.

Dogberry und Verges (*Much Ado*)[1]), in denen die Kunst des Dichters, rein subjektive Empfindung (schneidendster Ironie) zum Ausdruck zu bringen ohne die Objektivität des Kunstwerkes zu zerstören, den höchsten Triumph feiert. Die Kontrastkomik (das Gegenteil des Beabsichtigten sagen oder tun) ist bei ihnen auf die äußerste Spitze getrieben, indem sie schließlich sogar unwissentlich und gegen ihre Absicht eine Schurkerei enthüllen und der Gerechtigkeit zum Siege verhelfen. (Borachio: *what your wisdom could not discover, these shallow fools have brought to light* V 1.) Die ungebrochene Heiterkeit dieser Gestalten liegt darin, daß Dogberry und Verges auch durch kein Augenzwinkern des wissenden Dichters aus dem seligen Dämmer ihrer Selbsttäuschung aufgeschreckt werden. Er reibt ihnen ihre Dummheit und seine Überlegenheit nicht unter die Nase, und so wird ihnen jede Beschämung erspart. Dogberry ist und bleibt von seiner Würde und Unfehlbarkeit durchdrungen, (*I am a wise fellow, and which 's more, an officer, and which is more, a householder* IV 2); er will die ihm angetane Beschimpfung zu Protokoll gebracht haben als dauerndes Denkmal der lächerlichen Frechheit des Beleidigers, auf den sie ausschließlich zurückfallen kann.

[1]) Nach einer Tradition in dem Dorfe Grendon Underwood, Buckinghamshire, liegt diesen Figuren ein Abenteuer Shakespeares mit zwei Konstablern zugrunde. (Vgl. *Shakespeare in Buckinghamshire* by P. H. Ditchfield, *Temple Bar* vol. CXXII, April 1901.)

III. Landrichter: Shallow und Silence (*Henr. IV b*), in denen die Unfähigkeit und eine nicht unanfechtbare Redlichkeit von Biedermeierei übertüncht erscheint. Shallow ist die verkörperte Schalheit des Behagens an sorgenfreiem Spießbürgertum, dem man das Geflunker mit der lustigen Jugendzeit nicht glaubt und dessen Gemütlichkeit sich, genau besehen, von dem Hintergrunde eigennütziger Berechnung abhebt. Silence ist nur sein Echo.

γ) Das Kleinbürgertum. Es bildet das Milieu der *Merry W.* und bringt als Hauptvertreter den Landrichter Shallow wieder, hier zum neugierigen, vorsichtigen Philister ausgewachsen, voll Familiendünkels und selbstsüchtiger Wichtigtuerei, die eine Lappalie zur Staatsaktion aufbauscht, der Tradition zufolge das Abbild des Sir Thomas Lucy.

Ford, der rechtschaffene Biedermeier, der sich in der Hitze unbegründeter, kleinlicher Eifersucht als Hüter seiner ehelichen Ehre lächerlich macht.

Der Wirt, der nichts um Gottes und der Barmherzigkeit willen tut, der ergebenste Diener aller, von denen er sich einen Vorteil verspricht und über die er sich hinterrücks lustig macht (als Dolmetsch des Dr. Caius). Er wird schließlich doch um seine Pferde geprellt und ist der betrogene Betrüger. Sein Charakter hat eine starke Familienähnlichkeit mit dem des Wirtes der *Minna von Barnhelm.*

Alexander Iden (*Henr. VI b,* IV, V 1) ist der Typus des behäbigen selbstzufriedenen, tugendstolzen Philisters und erhält für den Kopf des Abenteurers Jack Cade den Adel. In seiner unbedeutenden Person stellt der Dichter dem Vagantentum das rechtschaffene Bürgertum gegenüber und gestattet ihm, über jenes das Richtschwert zu schwingen.

b) Die politische Satire, die folgende Unterabteilungen zuläßt:

I. Kannegießerndes Spießbürgertum, vertreten durch die Gärtner in *Rich. II.* (III 4), welche die in der Luft liegenden politischen Ideen auf ihr stilles Gartenreich anwenden, umgekehrt wie die Fischer in *Pericles*, die die Gesetze des sozialen Lebens von denen des Fischreiches ableiten. Friedliche, konservative, sentimentale Pfahlbürger, durchaus gut gesinnt, aber ohne Schwung.

II. Unfähiger, politischer Ehrgeiz, vorgeführt an Menschen, denen infolge ihrer sozialen Stellung die Distanz zu den Weltereignissen und der Einblick fehlt. Zweimal verwendet Shakespeare hier die Menge als Gesamtheit, als Pöbel, der nicht befugt ist, seine Sache selbst zu führen, und dessen Einmengung in die Staatsgeschäfte

den Dichter eine lächerliche und schädliche Selbstüberhebung dünkt: das wankelmütige, von der augenblicklichen Stimmung beherrschte Volk in *Cæsar*, und die in ihren einzelnen Vertretern schärfer differenzierte Bürgerschaft in *Coriol.* Der erste Bürger (*Coriol.*) von energischem Trotz und einer demokratischen Überzeugung erfüllt, auf seinem Recht bestehend; der zweite Bürger sanfter und Einflüssen zugänglicher; der dritte mit einem gesunden Urteil und Witz begabt, der sich in clownartiger Doppeldeutigkeit äußert *(You have deserved nobly of your country, and you have not deserved nobly* II 3*)*.

III. Der politische Betrug. Sein Vertreter ist Jack Cade (*Henr. VI b* IV), der schlaue, tapfere Mann aus dem Volke, ohne Ideal und ohne den Blick ins Weite, dessen der politische Parteiführer bedarf. Der niedrigen Lebenssphäre entsprechen niedrige Anschauungen. An dieser unübersteiglichen Schranke, die zur Lächerlichkeit führt, geht Cade mehr noch als infolge eines bewußten Betruges zugrunde. Bäurischer Eigennutz, bäurische Unwissenheit, bäurische Rohheit machen aus Cade, sobald er das Heft in die Hand bekommt, einen Parvenu, dessen Hochmut und Grausamkeit die des geborenen Fürsten in parodistischer Weise übertreibt. Durch den von Jugendübermut schäumenden Humor klingt es wie ein ernster Mahnruf: Solche Form nähme die Macht in solchen Händen an.

Im Anschluß an den politischen Betrug ist hier noch der religiöse einzuschalten, vertreten mit zwei Personen:

Dem Teufelsbanner Dr. Pinch (*Com. Err.* IV 4), durch dessen Hokuspokus Adriana ihren Gatten von seiner vermeintlichen Besessenheit heilen will, eine Figur, die wenig Persönlichkeit hat und sich nur wie eine Verspottung des Berufes eines Geisterbeschwörers im allgemeinen ausnimmt, dennoch aber auf einen bestimmten Schwindler, den Exorzisten John Dee, gemünzt sein soll.[1])

Simpcox (*Henr. VI b* II 1), dem Lahmheit, Blindheit und ein Wunder des heiligen Alban vorschützenden Simulanten, der sich trotz aller seiner Geriebenheit verrät. Sein Weib, das seinen Aussagen durch das Beibringen bekräftigender Einzelheiten größere Glaubwürdigkeit verleihen will, rückt schließlich den ganzen Schelmenstreich unter den ernsten Gesichtspunkt der sozialen Not durch das schlichte Wort: *Alas, Sir, we did it for pure need!* Während Simpcox abgeführt wird, um gepeitscht zu werden, dauern die Rufe des Volkes:

[1]) Wolff, Shakespeare I, S. 201.

ein Wunder! ein Wunder! fort, und bringen in die Szene einen Ton religiöser Satire, der wenig shakespearisch klingt.[1])

IV. Nationale Eigenheiten, die ohne Gehässigkeit zu komischer Wirkung gebracht und durch den billigen Spaß des Radebrechens gesteigert werden. Shakespeare schildert:

den Waliser in Fluellen (*Henr. V.*) und Evans (*Merry W.*), beide leicht aufbrausend, phantasievoll und gutmütig. Fluellen, wacker, tapfer, altmodisch, mit der warmen Vorliebe für die engere Heimat, die selbst seine Königstreue färbt, mit dem Steckenpferde der römischen Kriegsdisziplin und der Pietät für die alten Bräuche, ist der impulsivere von beiden, während der behäbigere Evans ein frühes Beispiel jener jovial-weltlichen, ihre Pfarrkinder mehr durch freundliches Wohlwollen als durch große Strenge lenkenden Seelsorger bildet, die der englischen Literatur so manche Charaktergestalt geliefert haben;

den Iren in dem temperamentvollen, prahlerischen Macmorris (*Henr. V* III 2), den der Dichter indes ebensowenig scharf charakterisiert als

den Schotten in dem biederen, entschlossenen Jamy (*Henr. V* III 2);

den Franzosen, der in den Augen des damaligen England als solcher notwendig ein Windbeutel sein mußte, in dem Arzte Caius (*Merry W.*) aber einen nicht unliebenswürdigen Vertreter findet, dessen Jähzorn wohl gleich zum Halsabschneiden bereit, aber ebenso rasch auch wieder verraucht ist, und der schließlich — allerdings zu gemeinsamer Rache am Wirt — ein Schutz- und Trutzbündnis mit dem Waliser Evans eingeht.

c) Die literarische Satire. Sie geißelt:

I. den Dichter als solchen, ist folglich Selbstpersiflage und ein Ausfluß der pessimistischen Stimmung Shakespeares zwischen 1601—7. Hierher gehören:

Cinna der Poet und der Poet in *Caesar*, eine sonderbare Häufung der Satire in einem und demselben Drama, die intensiven Unwillen, einen Paroxismus von Unzufriedenheit mit dem eigenen Berufe verrät, der den Dichter angesichts der großen Staatsaktionen,

[1]) Vgl. damit eine Parallelszene in *Henr. VI b* I 3: Peter Thump, der seinen Meister, den Waffenschmied Horner, einer hochverräterischen Äußerung anklagt, und ihn im Zweikampf, zu dem Horner betrunken kommt, erschlägt. Der König sieht darin ein Gottesurteil; der Herzog von York sagt zu Peter: *Fellow, thank God and the good wine in thy master's way.*

die sich im *Caesar* spiegeln sollen, offenbar geringfügig dünkt. Neben dem Helden der Geschichte spielt — zumal wenn er sich in deren Taten mengen will — er, der sich in guten Stunden ein Schöpfer von Menschen und Menschenschicksalen deuchte, eine klägliche, eine lächerliche Rolle.

Der Poet in *Timon* (I 1, V 1), der ein gedankenvoller Sänger mit dem Prophetenblick in die Zukunft, das Abhängigkeitsverhältnis des Dichters von einem Patron — zu Shakespeares Zeit ein normales und ehrenvolles — in düsterster Beleuchtung vorführt: Anhänglichkeit als vorgeschützter Deckmantel berechnender Heuchelei.

II. die idyllische Schäferpoesie in ihrer sentimental-süßlichen Übertreibung. Shakespeare parodiert sie in dem liebereichen, liebewinselnden Hirten Silvius (*As You*), der sich auf sein Girren und Schmachten etwas zugute tut in der Meinung, es hätte noch niemand wie er geliebt, und der recht eigentlich ein Weiberknecht und Narr der Liebe ist. Alle an sich komischen Elemente fehlen; die uninteressierte und ideale Liebe wirkt nur durch ihr Übermaß als Karikatur.

III. den Euphuismus nicht nur als literarischen Auswuchs, sondern als eine auch im wirklichen Leben jede natürliche Äußerung untergrabende Modegeckerei. Von dem Kleeblatte Armado, Nathaniel und Holofernes (*L. L. L.*) karikiert der erste die vornehm tuende gespreizte Geziertheit, die zu völliger Verlogenheit wird, der zweite und dritte mehr das unfähige, von Gelehrtendünkel selbst verblendete Pedantentum. Holofernes, der Schulmeister, heißt in der Folioausgabe häufig nur der Pedant, mischt gelehrte Brocken in seine Rede, eifert gegen moderne Aussprache und gibt sich bei völligem Mangel an Phantasie für einen Dichter. Nach F. G. Fleay[1]) hätte Shakespeare diese Karikatur auf Bischof Cooper, und Nathaniel, den Pfarrer, auf Greene, *the dramatist clergyman,* gemünzt, eine Vermutung, die wenig überzeugt, wenn auch alles dafür spricht, daß diese Gestalten sämtlich auf bestimmte Personen aus dem Kreise des Dichters zurückgehen und ihre Spitze nicht nur gegen die Abstraktion einer literarischen Unsitte kehren. Der Pedant war übrigens eine Komödientype.[2]) Shakespeare hat ihn noch einmal in *Taming*

[1]) Shakespeare and Puritanism, Anglia VII, S. 229 (1884). G. Sarrazin (Shakespeares Lehrjahre) hält Armado für eine Verspottung des Spaniers Antonio Perez.

[2]) In Lillys *Endymion* sagt der Page Epiton von seinem Herrn, Sir Tophas: *Nothing has made my master a fool but flat scholarship — — he loved for the sake of being singular — it is his humour.* Diese Originalitätssucht ist auch der Krebsschaden der Nathaniel, Armado und Holofernes.

eingeführt. Er erscheint hier namenlos, als *travelling scholar* und *educationist.* Armado, der spanische Reisende, dessen Nationalität auf die Herkunft des Euphuismus deutet, der Mann nach dem neuesten Zuschnitt, ist an seiner eigenen Sprachbereicherung toll geworden (nach Fleay: Lilly). Selbst die Prinzessin sagt von ihm: *He speaks not like a man of God's making.* Sein ganzes Streben ist auf die prunkvolle Form der Rede gerichtet, der kein Inhalt entspricht, wie Armado bei all seinem protzenhaft ritterlichen Auftreten kein Hemd auf dem Leibe hat.

Gleichzeitig ist Armado, der Prahler und Großtuer, er ist oft nur als *braggart* bezeichnet und dadurch als alte Lustspieltype gekennzeichnet, eine Fortsetzung des *miles gloriosus.*

IV. die dramatischen Aufführungen der Zünfte, ihre künstlerische Unzulänglichkeit, der auch die redlichste Absicht nicht aufzuhelfen vermag, und die eitle Selbstverblendung über ihre Leistungen.

Das Spiel der Nine Worthies (*L. L. L.* V 2) macht ein klägliches Fiasko und kommt nicht über den Anfang hinaus, aber Costard, der sich nicht besser gehalten als die anderen, sagt mit selbstzufriedener Bescheidenheit: *I hope, I have been perfect.*

Das Spiel von Pyramus and Thisbe (*Mids. Dr.*) von Handwerkern aufgeführt, die Puck *hampen home-spuns* nennt, und die in der Folioausgabe noch einfach als Clowns erscheinen. Die einzelnen Darsteller sind in ihren individuellen Mängeln und Lächerlichkeiten so scharf charakterisiert, daß man in ihnen wohl Karikaturen schauspielerischer Berufsgenossen Shakespeares vermuten darf. Bottom, der Rollensüchtige, der seinen Fähigkeiten alles zutraut und tatsächlich die Seele des Unternehmens, das anerkannte Genie der Truppe ist, ein Stürmer und Draufgänger jener Art, die den Tyrannen übertyrannt; Quince, der Regisseur der Vorstellung, der durch seine falsche Interpunktion den Sinn der Rede vernichtet, ohne es zu merken; Snug, der Schwerfällige, der seinem Gedächtnis selbst die Rolle des Löwen nicht zutraut; Flute, der seinen Part gedankenlos herunterleiert, ohne die Gegenreden abzuwarten — sie geben in der Tat kein imposantes Bild von dem geistigen Niveau der Schauspieler, aber das Bild ist gewiß ebenso gut eine Parodie wirklicher Zustände wie die Darstellung Thisbes durch einen Jüngling, dem schon der Bart keimt, die direkte Apostrophe des Publikums durch die Schauspieler, ihre ängstliche Besorgnis, der Zuhörerschaft zu mißfallen, und ihr völliger Mangel an künstlerischem Gewissen. Indes ist

Shakespeare auch für die Vorzüge einer naiven Kunstübung nicht blind. Die Prinzessin (*L. L. L.* V 2) sagt: *That sport best pleases that does least know how*, und Theseus (*Mids. Dr.* V): *For never anything can be amiss when simpleness and duty tender it.* Zwei Sätze, aus denen man eine Mahnung zu natürlichem Sichgehenlassen und pflichttreuer Hingabe an die Kunst heraushört.

V. einzelne dramatische Dichter aus Shakespeares Kreis:

In dem galligen Nym (*Henr. IV*), *Mars of malcontents*, der angeblich der Händel müde ist, tatsächlich aber bei dem leisesten Anlaß wie Zunder auflodert und die stehende Redensart: *that 's the humour of it* im Munde führt, hat G. Sarrazin eine Parodie auf Ben Jonson erkannt[1]); während er Nyms Raufkumpan „mit der tödlichen Zunge und dem gelassenen Schwert", den Maulhelden Pistol, der jenem die Braut wegfischt, in überzeugender Weise als eine Karikatur Marston's deutet.

Das Urbild Bardolph's (*Henr. IV*) ist noch nicht aufgedeckt, hat aber vermutlich so gut existiert, wie die beiden andern. Seine Persönlichkeit ist minder interessant, aber nicht minder scharf ausgeprägt. Das halb dumpfe, halb cholerische Temperament des Trinkers und seine bis zum Überdruß bewitzelte rote Nase deuten allein schon auf ein bestimmtes Vorbild. Bardolph ist Fatalist *(things must be as they may! Henr. V* II 1*)* und der Gesetzteste in dem Kleeblatt. Er sucht die ewig aufeinander losgehenden Pistol und Nym zu trennen und findet, daß die gegen den Feind Ziehenden sich nicht gegenseitig die Hälse abschneiden sollten.

B. Die Humoristen im engeren und höheren Sinne

sind, um es kurz zu fassen, gescheite, meistens liebenswürdige, gemütvolle oft geniale Menschen, die einen Sparren haben. Mit den unter diese Rubrik fallenden Charakteren geht die lustige Person über sich selbst hinaus. Wie der Humor im wirklichen Menschen einen wertvollsten Bestand ausmacht, so gehören von den Humoristen der Dichtung viele zu Shakespeares anziehendsten und köstlichsten Gestalten. Ihr Wesen ist allseitig gemischter, und sie sind nicht Personifikationen einer Eigenschaft wie die karikierten Charakterfiguren. Keine polemische

---

[1]) Kleine Shakespeare-Studien. (Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, dem X. deutschen Neuphilologentage überreicht von dem Verein akademisch gebildeter Lehrer der neueren Sprachen in Breslau 1902.)

oder satirische Nebenabsicht des Dichters hat bei ihrer Schöpfung mitgesprochen; in überlegener Ruhe, in göttlicher Heiterkeit im seligen künstlerischen Spiele, das sich Selbstzweck ist, hat er sie geschaffen.

Sie lassen sich in folgende Gruppen bringen:

a) der Prahler, vertreten durch Parolles (*All's Well*), den Schwadroneur, den Maulhelden, dessen Stammbaum auf den *Miles gloriosus* zurückgeht, und der Armado wie Falstaff und entfernt auch Sir Toby zu seinen Verwandten zählt. (Man vergleiche dasselbe bei Toby, Parolles und Falstaff verwendete Motiv des Prahlens mit erlogenen Kampfesgroßtaten, *Twelfth.* III 4; *Henr. IV a* II 4; *All's Well* IV 1). Parolles ist ein Geck wie Armado, seine Gespreiztheit gefällt sich in der Anwendung mißverstandener Fremdworte, mit denen er sich selbst in unfreiwilliger Komik kompromittiert. Er ist ein Lügner, ein Feigling, ein Narr, ja er hat einen starken Stich ins Schurkische *(he has outvillained villany so far, that the rarity redeems him* IV 3). Aber die Naivität seiner Findigkeit und Schamlosigkeit hat etwas Heiteres, fast Liebenswürdiges; sie entfernt ihn vom Verbrechertypus und macht aus ihm einen Halunken, von dem man es schließlich begreift, daß Bertram sich mit eigenen Ohren von seinem Verrat überzeugen muß, ehe er daran glaubt.

b) die Verstandesnatur, der Kritikus mit den fein vibrierenden Nerven und dem scharfen Auge. Er legt die Sonde seines prüfenden Urteils an die Welt, gleichviel ob er ihr grübelnd gegenübersteht oder handelnd in ihren Strudel gerissen wird.

I. Die beschauliche Verstandesnatur. Sie vertritt Jacques (*As You*), ein misanthropischer, weltflüchtiger Querkopf und Spintisierer, der nicht ohne bewußtes Behagen den Sonderling spielt, in seiner innersten Natur aber die Quellen so außerordentlichsten Reichtums besitzt, daß er vor allem Geckentum bewahrt ist. Seine Persönlichkeit ist eine der interessantesten im besten Sinne des Wortes. Er ist einer jener Menschen, von denen man vorher nie genau weiß, wie sie sich zu einer Sache stellen werden, und die einen darum stets in Spannung halten. Der Herzog, der seine Grillenhaftigkeit fördert, indem er sie billigt, nennt ihn *a compact of jars* (II 7). Aber alle diese Mißtöne entspringen dem Ringen und ernsten Suchen nach der großen Harmonie der Dinge, deren Ahnung seiner Seele als Ideal innewohnt. Seine Bitterkeit ist nicht durch persönlich erlittenes Unrecht hervorgerufen, sondern durch einen hyperempfindlich reagierenden Nerv der Sympathie mit allen Lebewesen.

Sie ist mehr eine Folge seiner Beobachtungen als seiner Erlebnisse; es wird ihr dadurch jeder Schein des Egoismus genommen. Seine Melancholie, oder richtiger seine Neigung zum Sinnen und Grübeln — er nennt sie *a melancholy of mine own, compounded of many simples, extracted from many objects and indeed the sundry contemplation of my travels* (IV 1) — hat nichts Herbes, was über den Rahmen des Lustspiels hinausginge. *I love it better than laughing,* sagt er selbst von ihr. Dennoch wird sie an Tiefe nur von der Melancholie des Einen, Unvergleichlichen überboten, zu der sie hinüberleitet: Hamlet.

Bei Jacques' Naturphilosophie, der der gehetzte Hirsch zum Symbol der Ungerechtigkeit des Schicksals gegen alle Kreatur wird, sind Rousseau und Wordsworth in die Schule gegegangen; nur daß die Jünger die Sentimentalität eines alternden enttäuschten Geschlechtes in das hineintrugen, was der Meister mit gallig-kaustischem Humor als paradoxe Wahrheit — vielleicht mit einem spöttischen Seitenblick auf die Gefühlsduselei der Schäferlyrik — hingestellt hatte.

Jacques' Entzücken über den Narren entspringt der Erkenntnis, daß der Narr der einzige Weise sei, und diese Erkenntnis beruht auf einer Wesensverwandtschaft. Jacques selbst hat einen starken Einschlag von witzig-kritischem Narrentum, das sich in ihm zur philosophischen Betrachtung sublimiert mit weiten Ausblicken in die Welt der Erscheinungen und einer tiefen Einsicht in den Grund der Dinge.

II. die handelnde Verstandesnatur: Enobarbus (*Ant. and Cleop.*), weniger Ausnahmemensch als Jacques und mehr ein Verkünder allgemein gültiger Durchschnittswahrheiten, wie sie dem gesunden Menschenverstande entspringen. In dem Milieu einer dekadenten Zeit, deren Sittenfäulnis ihn schließlich ansteckt, repräsentiert er eine robuste Natur mit zynisch angehauchtem Humor, ironischem Scharfblick und keiner Spur von Gemüt. Er selbst drückt diese Abhängigkeit des Menschen von seiner Umgebung in den treffenden Worten aus: *I see, men's judgments are a parcel of their fortunes, and things outward do draw the inward quality after them* (III 11).

So lange er, ohne selbst zu handeln, den beiden Impulsmenschen Antonius und Cleopatra gegenübersteht, übernimmt er als Vertreter des Verstandesurteils die Rolle des Chores, und so besteht auch zwischen Enobarbus und dem an der Handlung unbeteiligten Narren eine Parallele.

c) der pedantische Streber, dessen Ehrgeiz nicht über die Anerkennung des Augenblicks hinausgeht, und dessen eingebildete Korrektheit durch ihre trockene Humorlosigkeit humoristisch wirkt. Diese Gattung vertritt:

Malvolio (*Twelfth N.*), der sich selbst überhebende Streber in bürgerlichen Verhältnissen als Privatmann. Seine Eitelkeit äußert sich in geckenhafter Putzsucht, sein Egoismus — *sick of self love*, nennt ihn Maria — in Heiratsstreberei. Er ist von moroser, mißgünstiger, absprechender Gemütsart und innerlich verknöchert. Seine höfischen Phrasen sind auswendig gelernt, sein Puritanertum hat einen Beigeschmack von Heuchelei.

Polonius, der pedantische Streber als Staatsmann; ein dünkelhafter, kleinlicher, völlig schwungloser Verstandesmensch, den uns der Dichter im altersschwachen Verfallsstadium vorführt, mit leiser Ironie andeutend, was von dem Klugheitssimpel übrig bleibt, wenn mit den Jahren das bißchen Verstand etwas fadenscheiniger wird. Wie er seinen äußeren Menschen nach der Mode des Hofes von Helsingör zugeschnitten, so geht auch seine Moral nicht über die hier herrschende Norm hinaus: heimliches Ausholen, Schleichwege, Unehrlichkeit. Echt an ihm ist nur zweierlei: erstens sein naiver Eigendünkel; er hält sich für einen ebenso gewiegten Kunstkenner als unfehlbaren Staatsmann und vor allem für einen untrüglichen Kenner des menschlichen Herzens; und zweitens der übergeschäftige Eifer, der alle Fäden in seiner Hand vereinen will in ehrlicher, königstreuer Absicht, denn selbst dem Prinzen steht er nicht feindselig gegenüber, sondern hat für den Unzurechnungsfähigen das Mitleid wohlwollender Überlegenheit.

d) der Mentor, der Mann, dessen Existenz sich um die eines anderen, jüngeren Menschen als ihren Mittelpunkt dreht, sei es, daß er diesem nun als Erzieher, als Freund oder Berater zur Seite stehe.

I. Wohlmeinende Mentoren:

Der witzig-gemütliche Boyet (*L. L. L.*), der seine Schutzbefohlenen, indem er ihre Lachlust rege erhält, in jener Urwüchsigkeit bestärkt, die ihnen zum Siege über die affektierte Marotte der Herren verhilft. Er tut sich etwas auf seinen Scharfblick und seine Schlagfertigkeit zugute. Rosalinde nennt ihn *old love-monger*, Biron: *old mocker*. Er ist beides, und beides wird ihm nicht schwer gemacht.

Der aufopferungsvolle biedere Adam (*As You*), eine äußer-

lich wenig umfangreiche Rolle, deren innere Bedeutung aber schon dadurch gekennzeichnet ist, daß Shakespeare sie selbst gespielt hat. Rat und Tat, Gut und Blut stellt er mit der Schlichtheit des Selbstverständlichen in den Dienst seines jungen Herrn. Nach dem zweiten Akt verschwindet Adam. Orlando ist gerettet und macht seinen Weg — der ihm dazu verhalf, ist überflüssig geworden.

Der treuherzig joviale Lafeu (*All's Well*), ein Hofmann mit etwas poloniusartigen Redewendungen, aber ein kluger Diener und Berater seines Königs, redlich und ehrenfest; wenn es not tut, kann er ungeschminkte Wahrheiten auftischen.

Der geistreiche Menenius Agrippa (*Coriol.*), der mit dem Überblick des gereiften Alters einen gütlichen Ausgleich zwischen Patriziern und Plebejern befürwortet, weniger aus Wohlwollen gegen das Volk, dem auch er im Herzen als Aristokrat gegenübersteht, wie aus Klugheit. Sein witziger, phantasievoller Humor ermöglicht es ihm, auf den Ideenkreis der großen Menge einzugehen und mit der überlegenen Sicherheit jovialer Leutseligkeit eine wichtige Sache ohne Pathos zu behandeln. Dem Politiker vermengt sich in ihm der behagliche Wohlleber *(I am known to be a humorous patrician and one that loves a cup of hot wine, with not a drop of allaying Tiber in it; said to be something imperfect in favouring the first complaint; hasty and tinderlike upon too trivial motion; one that converses more with the buttock of the night than with the forehead of the morning. What I think I utter and spend my malice in my breath* II 1). Ein wenig Polterer, ist Menenius stets bald beruhigt, ohne Hinterhältigkeit oder Nachträgerei, in rührend bewundernder Anhänglichkeit dem jüngeren Freunde ergeben. *(I have been the book of his good acts, whence men have read his fame unparallel'd, haply amplified; for I have ever verified my friends (Of whom he 's chief) with all the size that verity would without lapsing suffer* V 3). Die schwankenden Stimmungen Roms spiegeln sich in seiner temperamentvollen Brust. Wie er den jähen letzten Umschwung des Schicksals erträgt, erfahren wir nicht.

Der schwärmerisch edle Gonzalo (*Tempest*), das goldene Gemüt, das auch im Bösen noch Gutes entdeckt und selbst der verzweifelsten Lage einen Strohhalm abringt, an den es sich klammern kann; ein stets bereiter Helfer, sei es durch die Tat — durch ihn wurden Prospero und Miranda am Leben erhalten —, sei es durch die Phantasie, wenn er, den gesunkenen Mut des schiffbrüchigen Königs zu beleben, ihm das Märchen eines Idealstaates vor die Seele gaukelt,

in dem dieselben Gedanken Montaigne's, auf die die Romantiker des 19. Jahrhunderts in gläubigem Ernst zurückgriffen, als *merry nothing* Zerstreuung für den Augenblick bieten sollen.

II. Dieser Reihe wohlmeinender Mentoren gegenüber ist der Mentor als Verführer nur in einer Gestalt vertreten, der des Pandar (*Troil. and Cress.*), der den alten Komödientypus des Kupplers durch heiterste Kontrastwirkung — raffinierte Berechnung unter dem Deckmantel gleichgültiger Absichtslosigkeit: zynische Gemeinheit und Adelsprotzentum — zu unvergleichlich humoristischer Wirkung steigert.

e) der leichtlebige Jüngling, der der Welt froh entgegengeht, überschäumend von unverbrauchter Kraft und Frische, die durch ihren unwiderstehlichen Zauber alles erklärt, alles entschuldigt. Je nachdem in ihnen geistreicher Witz oder gutmütiger, naiver Humor die Oberhand hat, lassen sich diese Gestalten in zwei Gruppen bringen:

I. Witzköpfe.

Mercutio (*Romeo*), ein Stück von einem Dichter, phantasievoll, liebenswürdig voll geistiger Anmut und dem siegessicheren Übermut, den nur der Tod in Ernst verwandeln kann. Und selbst seiner kalten Hand traut man es kaum zu, daß sie dieses lodernde Feuer kräftigster Lebensbejahung auszulöschen vermöge. Dryden überliefert den angeblich von Shakespeare herrührenden — jedenfalls charakteristischen — Ausspruch: er hätte Mercutio im dritten Akt umbringen müssen, um nicht von ihm umgebracht zu werden.

Tranio (*Taming*), nicht genial, aber mit jener heiteren findigen Leichtlebigkeit ausgerüstet, die das Leben kräftig anpackt und es lachend bezwingt. Er charakterisiert sich durch den Kernspruch: *No profit grows, where is no pleasure ta'en* (II). Er ist kein Schwärmer, hat einen offnen Blick für das Reale und eine gewisse Freude an der Intrigue, die er zungenfertig und mit geistiger Behendigkeit durchführt.

Gratiano (*Merch.*), rücksichtslos und ungebunden, mit den Fehlern der Jugend: ungebändigtes Temperament, faul, genäschig, überlaut, wild und roh (II 2). Er tritt eben erst ins Leben und ist gesonnen, in der Welt unter Lachen, Scherzen und Trinken die Rolle des Narren zu spielen und sein Jugendrecht geltend zu machen: sich nicht zu ärgern noch zu sorgen.

Lucio (*Meas.*) treibt die Ungebundenheit Gratiano's bis zur Ausschweifung. Im Personenverzeichnis heißt er *a fantastic*. Sein Wesen steht im Zeichen der Frivolität (*'tis my familiar sin with maids to seem the lapwing and to jest, tongue far from heart* I 4),

aber der Wildfang in ihm ist tonangebender als der Sünder. Auf die Handlung des Stückes bleibt Lucio fast ohne Einfluß. Er dient nur zur Charakteristik des Milieus und bildet, fast nach der Art der primitiven Clowns, ein Intermezzo.

Biron (*L. L. L.*), dessen urwüchsige, gutmütig-kluge Heiterkeit nur durch seine Verpflanzung an den verbildeten Hof von ihrer Einfachheit und Schlichtheit eingebüßt hat, steht bereits mit einem Fuße in der folgenden Gruppe, den Naturburschen. Er ist auch der Erste, der Rückkehr zur Natur gelobt. Unverwüstliche Lustigkeit ist der Inbegriff seines Wesens. (Rosal.: *a merrier man, within the limits of becoming mirth I never spent an hour's talk withal* II 1). Maria nennt ihn: *the mad-cap lord; not a word with him but a jest* (II). Zugleich ist er als der witzigste Kopf anerkannt, immer über der Situation, mit einem offenen Auge für alles Lächerliche, und so vor jeder sentimentalen Anwandlung gefeit.

II. Naturburschen.

Petruchio (*Taming*), ein ungezügeltes Temperament, das fast ebenso sehr des Bändigers bedürfte als die, die er zähmt. Petruchio's Urwüchsigkeit ist derb bis zur Brutalität, seine Werbung um die Unbekannte, Übel-Beleumundete ist ein Geldschacher; die Durchführung seines Erziehungsplanes ein Tierbändigerkunststück, ob auch sein Plan mit Mutterwitz ersonnen ist (Peter: *he kills her in her own humour* IV 1). Tranio stellt ihm das Zeugnis aus: *though blunt — passing wise; though merry — honest.* Alle Liebenswürdigkeit fehlt ihm.

In Philipp Falconbridge (*King John*), dagegen verbindet sich sprudelnde Jugendkraft und ein liebenswürdiger urwüchsiger Humor zu einer Persönlichkeit von faszinierender Überlegenheit. Der vom Schicksal Benachteiligte ist ein Schoßkind der Natur. Er ist mit den höchsten Eigenschaften ausgestattet, aber er macht nichts mit ihnen her; seine Tapferkeit gibt sich als Tolldreistigkeit; es ist ihm selbstverständlich, daß er in schwerer Zeit die Führerrolle übernimmt. Unversehens, ohne alles Pathos wächst er ins Heldenhafte. Wenigen Gestalten steht die Freude, mit der sie geschaffen wurden, in so leuchtenden Lettern an der Stirn geschrieben.

Benedick (*Much Ado*) ist ein zu höherer Entfaltung gelangter Biron. Wie in jedem echten Humoristen, stecken in ihm zwei Seelen: eine tiefe, die er für sich und seine guten Freunde behält, und eine oberflächliche, die dem Schein und der Mode nachgeht und sich gleichzeitig über die Welt lustig macht. *(Do you*

question me, as an honest man should do, for my simple true judgment, or would you have me speak after my custom, as being a professed tyrant to their sex I 1; je nachdem soll seine Antwort ausfallen). Er gilt als Don Juan und hält diese Meinung gern aufrecht, ohne in Wahrheit die Naivität seiner Seele eingebüßt zu haben. In egoistischem Freiheitsverlangen möchte er sein Herz für sich behalten, und doch erleichtert ein latentes Liebesbedürfnis den Freunden ihre List. Wäre nicht ohne sein eigenes Wissen der tiefste Grund seines Innern für das Samenkorn der Liebe längst bereitet, so hätten jene nicht so leichtes Spiel. Die Liebe, die den Kern des Menschen bloßlegt, enthüllt in Benedick den Neckkobold. Er besitzt jenen goldenen Humor, der nicht mit der Jugend verfliegt, sondern mit dem Manne reift.

f) der Schurke. Er repräsentiert den dämonischen Humor und ist ein Abkömmling des Vice. Der Teufel sitzt ihm noch immer im Nacken. Der Vice war ursprünglich eine allegorisierte Verkörperung des Lasters; das Übermaß des Lasters wurde grotesk. Die Bösewichter der englischen Tragödie, deren Stammbaum in direkter Linie auf den Vice zurückgeht, Kyd's Lorenzo, Marlowe's Barabas, Shakespeares Aaron und Richard III., weisen alle eine Verzerrung des Grausamen ins Burleske auf, die nicht rein tragisch wirkt, obwohl der Dichter eine tragische Wirkung im Auge hat und jede andere unfreiwillig ist. In den humoristischen Schurkengestalten liegt dies anders. Das Übermaß des Zynismus ist in bewußter künstlerischer Absicht zu düster-grotesker Wirkung verwertet.

In Shylock (*Merch.*) liefert das nationale Moment der karikierten Charaktergestalt einen wesentlichen Einschlag. Der Lustspieltypus des jüdischen Wucherers wird zum Typus des Geizhalses gesteigert, dem der Besitz der Wertmesser des Lebens ist, zur Verkörperung der krassen Eigensucht, der jede andere Regung nur zum Vorwande dient, bis sie sich zur Rachgier als zu der einzigen ihr zugänglichen idealen Regung aufrafft und an ihr zerschellt. Vermutlich sollte Shylocks kläglicher Zusammenbruch ursprünglich kein anderes Gefühl im Zuschauer auslösen als die Schadenfreude, die nur durch die poetische Wucht, welche diese Episodengestalt über die Sphäre der ihr zugedachten Bedeutung hinaushebt, zu tieferer, tragischer Wirkung wird.

Jago (*Oth.*), durch und durch Teufel, voll schneidenden lachenden Hohnes, verrät seine Abstammung vom Vice noch in etlichen Zügen. Sein Mangel jeder inneren Peripethie entspricht der

Eigenschaft des Vice als Vertreter des bösen Prinzipes, sich niemals zum Guten[1]) zu bekehren. Der Vice als allegorische Gestalt spukt in Jago auch insofern, als seine satanische Überlegenheit den andern gewissermaßen zum unentrinnbaren Verhängnis wird. II 1 übernimmt er selbst in formaler Hinsicht die Rolle des Lustigmachers, indem er durch witziges Parieren der Fragen, die Desdemona ihm präsentiert, eine Erwartungspause mit einem Intermezzo nach Art der Clowns oder Narren ausfüllt. Der Grund, warum die Rolle des Clown im *Oth.* äußerlich und innerlich verkümmern mußte, ist kein anderer als der, daß Jago in die alten Doppelrechte des Vice als böses und als lustiges Prinzip trat.

Als der Vice zum Fool ward, hatte er den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen gemacht; in den düster humoristischen Gestalten, die sich aus der Sphäre des Spaßes zu bedeutungsvollem Ernst erheben, erscheint der Kreislauf seiner Entwicklung geschlossen.

Es ist beachtenswert, daß gerade die lustige Person und die Humoristen so vielfach zu jenen gehören, die Shakespeare selbst, wo er seiner Vorlage folgt, erfunden hat, ja, daß der Humor, auch wenn er ihn schon vorhandenen Gestalten eingießt, immer sein eigenstes Eigentum bildet. Wir dürfen wohl in ihm eine Hauptwesensäußerung seines Geistes, wie des germanischen Geistes überhaupt, erkennen. So ist es auch nicht verwunderlich, daß uns seine Humoristen bis dicht vor die Monumentalgestalten seiner Muse geleiten: vom Parolles führt der Weg in absehbarer Entfernung zum Falstaff, vom Faulconbridge zum Heinz, vom Jacques zum Hamlet. Diese selbst lassen sich in ihrer großartigen Viel- und Allseitigkeit so wenig in eine Rubrik zwängen wie Ausnahmenaturen der Wirklichkeit: genug, daß uns auf der Fährte des Humors eine ununterbrochene Linie sichtbar wird, die vom primitiven Clown, der noch keine persönlichen Züge trägt, zu diesen Marksteinen höchster individualisierender Charakteristik führt.

Gleichzeitig sehen wir, daß — im Gegensatz zu dem erwarteten Resultat dieser Untersuchung — von einer Entwicklung der höheren Typen aus den niedrigeren in chronologischer Reihenfolge bei Shakespeare keine Rede sein kann. Er hat Zeit seines Lebens alle Typen bearbeitet. Wir begegnen einem Humoristen wie Biron in dem frühen *L. L. L.*, und Clowns noch in seinem letzten Drama. Die aufsteigende Linie ist nur in der sich immer steigernden Durch-

[1]) Vgl. Eckardt, S. 112.

bildung nachweisbar, mit der er in wachsender Meisterschaft die einzelnen Typen allmählich zu ihrem eigenen Ideal erhöht.

Für Shakespeares Weltanschauung ergibt sich uns aus der schematischen Betrachtung seiner Gestalten eine Modifikation der Annahme, daß sein Standpunkt ein unbedingt aristokratischer gewesen sei. Er wird einesteils dem guten Herzen und dem gesunden Verstande des Volkes in seinen schlichtesten Vertretern gerecht, und die Diener sind häufig ihren Herren überlegen: Grumio durchschaut den Petruchio, Speed ist findiger als Valentin, Launce treuer als Protheus, Launcelot Gobbo verurteilt die Flucht der Jessica; die derbe Natürlichkeit Costards behält Recht gegen die verzierte Unnatur der Gebildeten; der Clown in *Ant. a. Cleop.* fällt mit einer allgemeinen Bemerkung über das Weib das treffendste Urteil über den komplizierten Charakter der Königin: *I know that a woman is a dish for the Gods, if the devil dress her not.* Cleopatra war ein solches Göttergericht, in das der Teufel seine Pfote tat.[1])

Andererseits deckt Shakespeares Humor auch unempfindsam und unbefangen in heiterem Gelächter oder überlegener Ironie die Schäden und Auswüchse der sogenannten guten Gesellschaft auf. Er führt uns sowohl aristokratische Einfaltspinsel vor als bäurische, sowohl Dummköpfe, die die Bildung mit Löffeln gefressen haben, als ländlich unwissende Toren, ja selbst einzelne Unarten der höheren Kreise werden gegeißelt, wie das Schwören der Ritter (*Wint. T.* V. und *Cymb.*). Er ist für die Torheiten und Gebrechen der einen Sphäre so wenig blind wie für die der anderen. Man wird daher der Wahrheit wohl am nächsten kommen, wenn man bei diesem universalsten aller Geister auch für seine persönliche Überzeugung ein vorurteilsloses Über-den-Parteien-stehen annimmt. Seine Dichtersonne hat mit ihren Strahlen das All umfangen, Hohe und Niedrige, Weise und Törichte, und die Letzten sind in ihrem Glanze nicht selten die Ersten geworden und die Ersten die Letzten.

---

[1]) Vgl. Hetherington S. 731: *Was not Cleopatra herself a dish for the Gods, and had not the devil dressed her and marred her, too, in the dressing?*

Shakespeares Lateingrammatik.

Lilys Grammatica Latina nach der ältesten bekannten Ausgabe von 1527 und der für Shakespeare in Betracht kommenden Ausgabe von 1566 (London, R. Wolfius).

Neugedruckt von

Dr. S. Blach.

(Fortsetzung und Schluss.)

The v. parte of speche called an aduerbe.

An aduerbe is a parte that accompanyeth the verbe, and declared the maner and the circunstans of the doynge or of *the* suffryng of the verbe, as sayenge: *Amo,* I loue. This maye I saye that I do it in tyme: as *Amo hodie.*

In place: as *Amo hic.* With other: *Amo tecum, uobiscum.* Moche or lytel: *Amo multum, Amo parum.*

Lyke an other: *Amo sicut tu.* In ordre, as *Primo discam, deinde amabo.* I may say it affirmingly, as *Certe amo.* And denyengly: *Non amo.* And shewyngly: *Ecce amo.* And wyshyngly: *Vtinam amem.* And oftenly, as *Amaui semel, uelbis (!).* And exhortyngly, as *Age ama.* And questyonly, as *Quare non amas?* And doutyngly, as *Fortassis uel forsitan amo.* And callyngly, as *Heus amas ne?* And answeryngly, as *Oc amo.* And sweryngly, as *Hercle amo.* And chosyngly, as *Amo potius Terentiam quam Corneliam.* And felowli togyder, as *Amo simul cum iohanne.* And forbedingly, as *Ne ames, moneo.* And comparingly, as *Amo minus quam soleo.*

1301 parte of speache ioyned to the Verbs to declare their signification.

Aduerbs some be of time: as *Hodie, cras, heri, perendie, olim, aliquando, nuper, quando.*

There be comparysons in aduerbes, as *Amo insane, Amo insanius, Amo* [Page 58] *insanissime.*

Nownes, if they declare the maner and the circumstaunce of the verbe, than they sounde aduerbially, as *Thomas incedit superbe. Magister legit docte.*

The vi. parte of speche called a coniunccyon.

A Coniunccyon is that byndeth wordes and sentences togyder. Coniunccyons some couple as *Et, que, atque.* Some disioyne, as *ue* and *uel.*

Some fulfyl, as *Namque, quoque.* Some dimynysshe, as *Saltem.* Some contynue, as *Si.* Some shewe the cause, as *Enim.* Some approue, as *Equidem.* Some conclude, as *Itaque.* Some betoken choyse, as *Quam. Malo diues esse quam pauper.*

Some be of
- Place: as *Vbi, ibi, hîc, istic, illic, intus, foris.*
- Numbre: as *Semel, bis, ter, quater, iterum.*
- Ordre: as *Inde, deinde, denique, postremò.*
- Asking or doubting: as *Cur, quare, vnde, quorsum, num, nunquid.*
- Calling: as *Heus, ô, ehodum.*
- Affirming: as *Certe, næ, profectò, sane, scilicet, licet, esto.*
- Denying: as *Non, haud, minime, neutique, nequaquam.*
- Swering: as *Pol, ædepol, hercle, medius fidius.*
- Exhorting: as *Eia, age, agite, agedum.*
- Flattering: as *Sodes, amabo.*
- Forbidding: as *Ne.*
- Wishing: as *Vtinam, si, ô si, ô.*
- Gatheringe together: as *Simul, vnà, pariter, non modò, non solùm.*
- Parting: as *Seorsim, sigillatim, vicatim.*
- Chosing: as *Potiùs, imò.*
- A thing not finished: as *Penè, ferè, propè, vix, modò, non.*
- Shewinge: as *En, ecce.*
- Doubtinge: as *Forsan, forsitan, fortassis, fortasse.*
- Chaunce: as *Fortè, fortuito.*
- Likenes: as *Sic, sicut, quasi, ceu, tanquam, velut.*
- Qualitie: as *Benè, malè, doctè, fortiter.*
- Quantitie: as *Multum, parùm, minimum, paululum, plurimum.*
- Comparison: as *Tam, quàm, magis, minus, maximè.*

1315—1316 Certaine Aduerbes be compared: as *Docte, doctius, doctissimè. Fortiter, fortiùs, fortissimè. Propè, propiùs, proximè.*

Also these voyces of Prepositions, if they be set alone, not hauing any casual word to serue vnto, ioyned with them, be not Prepositions, but are changed into Aduerbs: as *Qui ante non cauet, post dolebit.* He *that* bewareth not afore, shall be sory afterwarde. *Coram laudare et clam vituperare, inhonestum est.* In presence to commend one and behinde the backe to dispraise, is an vnhonest point.

1319—1328 Of a Coniunction.

A Coniunction is a parte of speache that ioyneth wordes and sentences together. Of Coniunctions some be Copulatiues, as *Et, que, quoque, ac, atque, nec, neque.* Some be Disiunctiues; as *Aut, ve, vel, seu, siue.*

Some turne the tale, as *Quanquam, quamuis, tamen.* Some shewe let and impedyment, as *Nisi.* Some conferme superaddynge, as *Quin, alioquin, imo.* Some questyon, as *An? ne?*

The vii. parte of speche called a preposicyon.

A Preposicyon is a parte of speche put before other wordes, other ioyneth to the wordes incompoundes, as *Indoctus*, or asondre from the wordes, as *Coram Deo*, determinyng them to the accusatyf case, or to *the* ablatyf, or to bothe.

The accusatyue case.

Ad patrem.	*Contra hostem.*
Apud uillam.	*Erga propinquos.*
Ante œdem.	*Extra terminos.*
Aduersum inimicos.	*Inter naues.*
Cis rhenum.	*Intra mœnia.*
Citra forum.	*Infra tectum.*
Circum uicinum.	*Iuxta macellum.*

[Page 59]

Some
- Discretiues: as *Sed, quidem, autem, verò, at, art.*
- Causals: as *Nam, nanquæ, enim, etenim, quia, vt, quod, quum, quoniam*, and *quando* set for *quoniam.*
- Conditionals: as *Si, sin, modo, dum, dummodo.*
- Exceptiues: as *Ni, nisi, quin, alioquin, preterquam.*
- Interrogatiues: as *Ne, an, vtrum, necne, anne, nonne.*
- Illatiues: as *Ergo, ideo, igitur, quare, itaque, proin.*
- Aduersatiues: as *Etsi, quanquam, quamuis, licet, esto.*
- Redditiues to the same: as *Tamen, attamen.*
- Electiues: as *Quam, ac, atque.*
- Diminutiues: as *Saltem, vel.*

1329—1361 Of a Præposition.

A Preposition is a parte of speache moste commonly set before other partes, either in Apposition, as *Ad patrem*, or els in Composition, as *Indoctus.*

These Prepositions folowing serue to the Accusatiue case.

Ad, To / *Apud*, at — *Ante*, before; *Aduersus* / *aduersum* — agaynst.; *Cis* / *Citra* — on this side.

Circum / *Circa* — about.

Contra, against.
Erga, towardes.
Extra, without.
Intra, within.
Inter, betweene.
Infra, beneth.

Iuxta, beside or ny to.
Ob, for.
Pone, behinde.
Per, by or through.
Prope, nygh.
Propter, for.
Secundum / *Post* — after.

Trans, on the ferder side.
Vltra, beyond.
Præter, besyde.
Supra, aboue.
Circiter, about.
Vsque, vntill.
Secus, by.
Versus, towardes.
Penes, in the power.

	Circa templum.	*Ob augurium.*
	Pone tribunal.	*Coram testibus.*
	Per parietem.	*Clam custodibus.*
	Prope fenestram.	*De foro.*
1345	*Propter diciplinam.*	*E rure.*
	Secundum fores.	*Ex præfectura.*
	Post terga.	*Pro clientibus.*
	Trans ripam.	*Præ timore.*
	Vltra fines.	*Palam omnibus.*
1350	*Præter officium.*	*Sine labore.*
	Supra cœlum.	*Absque iniuria.*
	Circiter annos.	*Tenus pube.*
	Vsque oceanum.	To them bothe.
	Secus uiam.	*In* with this sygne to, to *the* accusatiue
1355	*Penes arbitros.*	case, And without this sygne to, *the* ablatiue case.
	To the ablatyue case.	
	A domo.	*Sub, Super, Subter.*
	Ab homine.	
1360	*Ab hoste.*	*Cum exercitu.*
	Abs te.	*Finis prepositionis.*

Where note that *Versus* is set after his casual worde, as *Londinum versus*, towardes London. And likewise may *Penes* be set also.

These Prepositions folowing serue to the Ablatiue case. *A*, *Ab*, *Abs*, from or fro.

Cum, with.
Coram, before or in presens.
Clam, priuely.
De, *E*, *Ex* } of or fro.

Pro, for.
Præ, before or in comparison.
Palam, openly.
Sine, *Absque* } without
Tenus, Vntill or Vp to.

Where note that if the casual worde ioyned with *Tenus* be the plurall numbre, it shalbe put in the Genitiue case and be set before *Tenus:* as *Aurium tenus*, Vp to the eares.

Note also that the voyces of Prepositions being set alone without their casuall words, be not Prepositions, but are changed into Aduerbes, as is afore saide in the Aduerbe.

These Prepositions folowing serue to bothe cases.

In with this signe To, to the Accusatiue case, as: *In vrbem*, Into the Citie. *In* without this signe To, to the Ablatiue case: as *In te spes est*, My hope is in thee.

Sub noctem, A little before night.

Sub iudice lis est, The matter is before the Judge.

Super lapidem, Vpon a stone.

Super viridi fronde, Vpon greene leaues.

Subter terram, Vnder the earth. *Subter aquis*, Vnder the water.

The viii. parte of speche called an interieccyon.

An interieccyon is a sounde or a voyce that brasteth out in speche, be- [Page 60]
tokenynge the affeccyon of the mynde: Somtyme shewinge the myrth, as *Euax;*
Somtyme the sorowe, as *Heu;* Somtyme the hope, as *O;* Somtyme the drede, as
At at; Somtyme the meruaylynge, as *Pape;* Somtyme the disdayninge, as *Vah;*
Somtyme cryenge, as *Proh*; Somtyme cursynge, as *Ve;* Somtyme mockynge, as
Euge; Somtyme laughynge, as *Ha, ha.*

Somtyme otherwyse, after the maner and propretees of euery language.

These be the viii partes of spekyng, whiche for an introduccyon of chyldren
in to latyn speche I haue thus compiled, digested, and declared: prayenge god
that it may profyte to the more spedy lernyng of yonge begynners, fynally to his
honour, to whome be al prayse and glory without ende. Amen.

Of these viii partes of speche in ordre well construed, be made reasons and
sentences, and longe oracyons. But how and in wat maner, and with what con-
struccyon of wordes, and all the varietees, and diuersitees, and chaunges in latyn
speche (whiche be innumerable), if ony man wyl know, and by that knowlege
attayne to vnderstande latyn bokes, and to speke and to wryte the clene latyn,
Let hym aboue all besyly lerne and rede good latyn authours of chosen poetes [Page 61]
and oratours, and note wysely how thy wrote, and spake, and study alway to folowe
them, desyryng none other rules but their examples. For in the begynnynge men
spake not latyn, by cause suche rules were made, but contrari wyse, bycause men
spake suche latyn, Vpon that folowed the rules were made. That is to saye, latyn
speche was before the rules, not the rules before the latyn speche: wherfore welbeloued
maysters and techers of grammer, after the partes of speche sufficiently knowen in
your scholes, rede and expounde playnly vnto your scholers good authours, and shewe
to them euery worde, and in euery sentence what they shal note and obserue,
warnynge them besyly to folowe and to do lyke, bothe in wrytynge and in spekynge,
and be to them your owne selfe also spekyng with them the pure latyn veray
present, and leue the rules. For redyng of good bokes, diligent informacyon of
taught maysters, studyous aduertence and takynge hede of lerners, heryng eloquent
men speke, and finally seasy (!) imitacyon with tongue and penne, more auayleth shortly
to gete the true eloquent speche, than all the tradicions, rules, and preceptes of
maysters.

Explicit Coleti œditio.

1362—1369 Of an Interiection.

An Interiection is a part of speache which betokeneth a sodaine passion of
the minde, vnder an vnperfect voice. Some are of Myrth, as *Euax, vah.*

Some are of
- Sorow, as *Heu, hei.* Dreade, as *Atat.*
- Maruailinge, as *Pape.* Disdaining, as *Hem, vah.*
- Shunning, as *Apage.* Praising, as *Euge.*
- Skorning, as *Hui.*
- Exclamation, as *Proh Deum atque hominum fidem.*
- Cursing, as *Væ malum.*
- Laughing, *as Ha ha he.*
- Calling, as *Eho, oh, io.*
- Silence, as *Au.* And suche others.

Guilelmi Lilij Angli Rudimenta

To make latyn.

Whan I haue an englysshe to be tourned in to latin I shal reherse it twyes or thries and loke out the verbe. [Page 62]

The verbe.

I may knowe the verbe by ony of these wordes: do, dud, haue, had, wyl, shall, wold, sholde, mai, myght, am, arte, is, be, was, were, can, cowde, let it, or must, whiche stande eyther as sygnes before the verbe, or elles they be verbes them selfe. I cal them verbes comynly whan a nowne or pronowne foloweth after them.

If there come none of these sygnes in the reason, the worde that answereth to this questyon: what do I, thou, or he? what dyd I, thou, or he? etc. shall be the verbe.

The principall verbe.

If there be more verbes than one in the reason, the first is the principal verbe, so it be none infinityue mode, nor verbe hauynge before him ony relatyue, aduerbe, or coniunccyon, that causeth the reason to hange, as *Qui*, the whiche. *Cum*, whan. *Vt*, that.

The verbe impersonall.

Whan I knowe my verbe I must loke wheter it be personall, or impersonal: yf it be personal it must haue a nominatyue case ioyneth with hym expressed or vnderstanded.

---

folgt gleich:

THE CONCORDES OF LATINE SPEACHE.

FOr the due ioyning of wordes in construction, it is to be vnderstanded that in Latine speache there be three Concordes. The first betwene (*s. Z.* 1491) . . betwene the Substantiue and the Adiectiue. The third betweene the Antecedent and the Relatiue.

The first Concorde.

WHen an Englishe is geuen to be made in Latine, looke out the principal Verbe. 1407*ff*. If there be mo verbs then one in a sentence, the firste (1408) . . verbe, except it be the Infinitiue mode, or haue before it a Relatiue: as *That*, whome, which, or a Coniunction: as *Vt*, That, *Cum*, when, *Si*, Yf, and suche others. When ye haue found the Verb, aske this question: who? or what? and the word that aunswereth to the question, shalbe the Nominatiue case to the Verbe, excepte it be a verbe impersonall, which will haue no nominatiue case. And the nominatiue case shal in makinge *and* construing Latine, be set before the verbe, except a question be asked, and then the nominatiue is set after the Verbe, or after the signe of the verbe: as *Amas tu?* Louest thou? *Venit ne Rex?* Doth the King come?

Likewise, if the verbe be of the Imperatiue mode: as *Ama tu*, Loue thou. *Amato ille*, Let him loue.

The nominatyue case. [Page 63]

The nominatyue case cometh before *the* verbe and answereth to this questyon, *who?* or *what?* rehersed with the verbe, as The mayster loueth his scholers. This worde mayster is the nominatyue case, for it answereth to this questyon, who loueth?

The nominatyue case after the verbe.

Somtyme the nomynatyue case after the verbe or after the sygne of the verbe, as in reasons interrogatyues, optatiues, and in reasons hauynge it or there, with suche other before the verbe, as thus: Cometht the kynge? or dothe the kynge come? *Venit ne rex?* Gowe or let vs go: *Eamus.* There standeth a man in the dore: *Stat quidam apud ostium.* It is my brother: *Est frater meus.*

The relatyue.

The relatyue *Qui*, whose englysshe is euer whiche, whose, whome, or that, betokenynge the whiche cometh before the verbe, whatsoo euer case it be, and reporteth a thynge goynge before called *the* Antecedent.

The antecedent.

The antecedent is a worde goynge before the relatyue *and* answereth to this questyon who? or what? rehersed with *the* verbe, as I loue Edwarde whiche techeth me. This worde Edwarde is *the* antecedent, for it answereth to this questyon, who techeth?

And sometime when this signe It or There, commeth before the english of the Verbe: as *Est liber meus,* It is my booke. *Venit ad me quidam,* There came one to mee. And that casual worde which commeth next after the verb and aunswere to this question whome? or what? made by the Verbe, shal commonly be the accusatiue case, except the Verb do properly gouern an other case after him to be construed withall: as *Si cupis placere magistro, vtere diligentia, nec sis tantus cessator, vt calcaribus indigeas.* If thou couet to please thy maister, vse diligence, and be not so slacke, that thou shalt neede spurres.

A Verbe Personal agreeth with his Nominatiue case in numbre and person: as *Præceptor legit, vos verò negligitis.* The Maister readeth, and ye regard not.

1520*ff.* Where note that the (*s. Z.* 1524) . . then the second, and the Second more worthy then the Third.

1506*ff.* Many Nominatiue cases singular, with a Coniunction Copulatiue comming betwene them, wil haue a verbe plurall, whiche verb plural shal agree with the nominatiue case of the most worthy person: as *Ego et tu sumus in tuto.* I *and* thou be in safegard. *Pater et* (*s. Z.* 1510) . . . Thy father and thy Maister haue sent for thee.

When a verbe commeth betwene two nominatiue cases of diuers numbers, the verbe may indifferently accord with either of them, so that they be bothe of one person: as *Amantium iræ, amoris redintegratio est.* The falling out of louers, is a renuing of loue. *Quid enim nisi vota supersunt?* For what remaineth, sauing onely prayers? *Pectora percussit, pectus quoque robora fiunt.* She stroke her breast, and her breast turned into oke also.

The case of the relatyue.

Whan there cometh no nominatyue case betwyxte the relatyue and the verbe, than the relatyue shal be the nominatyue case to the verbe.

Whan there cometh a nominatyue case betwyxt the relatyue and the verbe, than the relatyue shall be suche case as the verbe wyl haue after hym, of whome he is gouerned: as

It is a man whome I loue: *Est uir quem diligo.*
whome I desyre to se: *Quem cupio uidere.* [Page 64]
whome I pytie: *Cuius misereor.*
whome I fauer: *Cui faueo.*
whome I vse familyerly: *Quo utor familiariter.*
whose wytte I commendate: *Cuius ingenium laudo.*

The nownes interrogatyues.

All nownes interrogatyues and infinytes, as *Quis, Vter, Qualis, Quantus, Quot, Quotus etcetera*, folowe the rule of the relatyue. For they come euer before the verbe, and be the nominatyue case to the verbe, yf none other nominatyue case folowe. If ony nominatyue case folowe, they be suche case as *the* verbe wil haue after hym, of whome they be gouerned.

Here note also that somtime the Infinitiue mode of a verbe, or els a whole clause afore goinge, or els some membre of a sentence, may be the nominatiue case to the verb: as *Diluculo surgere, saluberrimum est.* To arise betime in the morning, is the most holsome thing in the worlde. *Multum scire, vita incundissima.* To know muche, is the moste pleasant (or swetest) life of all.

1500—1502 The second Concorde.

WHen ye haue an adiectiue, aske this question who? or what? and the worde that aunsweret to the question, shalbe the Substantiue to it.

The adiectiue, whether it be a Noune, Pronoune, or Participle, agreeth with his Substantiue in Case, Gendre, and Numbre: as *Amicus certus in re incerta cernitur.* A sure friend is tried in a doubtful matter. *Homo armatus,* A man armed. *Ager colendus,* A filde to be tilled. *Hic vir,* This man. *Meus herus est,* It is my Maister.

folgt: 1520 *ff.* Where note that the Masculine gendre is more worthy then the Feminine, and the Feminine more worthy then the Neuter. Many substantiue singular, with a coniunction copulatiue comming betwene them, wil haue an adiectiue plural, whiche adiectiue shal agree with the substantiue of the moste worthye gendre: as *Rex et Regina beati,* The King and the Queene are blessed.

1503—1505 The thirde Concorde.

WHen ye haue a relatiue, aske this question who? or what? *and* the worde *that* answereth to the question, shalbe *the* Antecedent. The Antecedent moste commonly is a word that goeth before the Relatiue, and is rehersed againe of the Relatiue.

The verbe impersonall.

Verbes impersonalles haue no nominatyue case before them, And this worde: it, is comynly the sygne of a verbe impersonall, as in example.

is necessary, it must: *Oportet.*
besemeth: *Decet.*
delyteth: *Delectat, Iuuat.*
repenteth: *Penitet.*
lothe: *Tœdet, piget.*
It pytyeth: *Miseret, Miserescit.*
shameth: *Pudet.*
pleaseth: *Libet.*
lyketh: *Placet.*
is lefull: *Licet.*
It happeth or fortuneth: *Accidit, Euenit, Contingit, Obtingit.* [Page 65]
It longeth or perteyneth: *Interest, Refert.*
It is profitable or expedyent: *Expedit, Confert, Conducit.*

And al other lyke impersonalles, as these:

thondreth: *Tonat.*
lyghtneth: *Fulminat.*
It rayneth: *Pluit.*
hayleth: *Grandinat.*
freseth: *Gelascit.*
thaweth: *Regelascit.*
snoweth: *Ningit.*
It is daye: *Diescit.*
is nyght: *Noctescit.*
is lyght: *Lucescit.*

The Relatiue agreeth with his Antecedent in Gendre, Numbre, and person: as *Vir sapit, qui pauca loquitur.* That man is wise, that speaketh fewe things or wordes.

Sometime a Relatiue hath for his Antecedent the whole reason that goet before him, and then he shalbe put in *the* Neuter gendre and singular numbre: as *In tempore ueni, quod omnium rerum est primum.* I came in season, whiche is the chifest thing of all.

But if the Relatiue be referred to two clauses or more, then the Relatiue shalbe put in the plural numbre: as *Tu multum dormis et sœpe potas, quæ ambo sunt corpori inimica.* Thou slepest muche and drinkest often, which bothe things are naught for the bodye.

When this Englishe That, may be turned into this Englishe which, it is a Relatiue, otherwise it is a Coniunction, which in Latine is called *quod* or *vt*, and in Latine making, it may elegantly be put away by tourning the nominatiue case into the accusatiue, and the Verb into the Infinitiue mode: as *Gaudeo quod tu benè vales: Gaudeo te benè valere.* I am glad that thou art in good health. *Iubeo ut tu abeas: Iubeo te abire.* I byd *that* thou go hence.

Many Antecedentes singular, hauinge a Coniunction Copulatiue betwene them, wil haue a Relatiue plural, which Relatiue shal agree with the Antecedent of the moste worthy Gendre: as *Imperium et dignitas quæ petijsti.* The rule and dignity which thou haste required.

For in thinges not apt to haue lyfe, the Neuter gendre is moste worthy, yea and in suche case, though *the* Substantiues or Antecedentes be of the masculine

It before that englysshe of *Sum, es, fui*, otherwyle is no sygne of impersonal, as It is my boke: *Est liber meus.* Some impersonalles haue no sygne before them, *and* than the worde that semeth to be the nominatyue case, shal be suche case as *the* verbe wil haue after hym, as these:

must: *Me oportet.*	pytye: *Me miseret.*
I delyte: *Me delectat, Iuuat.*	I repent: *Me pœnitet.*
am ashamed: *Me pudet.*	may: *Mihi licet.*

The impersonalles made personalles.

Verbes impersonalles may be made personalles by the reason of an infinityue mode, or some other thynge comynge after them, as It delyteth me to study: *Delectat me studere.*

This worde to study, may be the nomynatyue case. It is expedient that thou come: *expedit ut uenias.* This reason that thou come, may be the nominatyue case.

The thre concordes.

These thinges before rehersed dylygently examined, I must knowe the thre [Page 61 concordes of grammer, of the whiche the fyrst is betwyxte the nominatyue case and the verbe, The seconde betwyxte the adiectyue and the substantiue, The thyrde betwyxte the relatyue and the antecedent: Where is to be noted that as *the* worde answeryng to the questyon of the verbe, is the nominatyue case: so the worde answeryng to the questyon of the adiectyue, is the substantyue, And the worde answerynge to the questyon of the relatyue, is the antecedent.

---

or of the feminine gendre, and none of them of the Neuter, yet maye the Adiectiue or Relatiue be put in the Neuter gendre: as *Arcus et calami sunt bona.* The bowe and arrowes be good. *Arcus et calami quæ fregisti.* The bowe and arrowes which thou haste broken.

1434—1446 The case of the Relatiue.

WHen there commeth no nominatiue case betwene the Relatiue and the Verbe, the Relatiue shal be the Nominatiue case to the Verbe: as *Miser est qui nummos admiratur.* Wreatched is that person which is in loue with mony.

But when there commeth a Nominatiue case betwene the Relatiue and the Verbe, the Relatiue shal be suche case as the verbe wil haue after him: as *Fœlix quem faciunt aliena pericula cautum.* Happy is he whom other mens harmes do make to beware.

As the Relatiue may be *the* Nominatiue case to the Verbe, so it maye be the Substantiue to the adiectiue *that* is ioyned with him, or *that* commeth after him: as *Diuitias amare noli, quod omnium est sordidissimum.* Wil not thou loue riches, which to do, is the moste beggarly thing in the worlde.

Nounes Interrogatiues and Indefinites folow *the* rule of the Relatiue: as *Quis, vter, qualis, quantus, quotus etc.* which euermore come before the Verbe, like as the Relatiue dothe: as *Hei mihi, qualis erat? talis erat qualem nunquam uidi.*

Yet heere is to be vnderstanded and noted that the Relatiue is not alwayes gouerned of the Verbe that he commeth before, but sometime of the Infinitiue

The fyrst concorde.

The verbe shal agree *with* the nominatyue case in ii: nombre and persone, as *Ego doceo. Vos luditis.*

The seconde concorde.

The adiectyue shall agree *with* the substantyue in thre: Case, gendre, *and* nombre, as *Vir bonus, Mulier honesta.*

The thyrde concorde.

The relatyue shal agree with his antecedent in thre: Gendre, nombre, and persone, as *Repudio consilium quod prius intenderam.*

Dyuers rules longyng to the fyrst concorde.

The fyrst rule.

Two substantyues singuler or moo with a coniunctyon copulatyue comyng betwene includeth the plurel nombre.

Two nominatyue cases singuler wylhaue a verbe plurell, as *Pater et præceptor accersunt te.*

Two substantyues singuler wyl haue an adiectyue plurel, as *Vergilius et* [Page 67] *Terentius sunt docti.*

Two andecedentes singuler wyl haue a relatyue plurel, as *Petrus et Georgius quos quæris, adsunt.*

In rebus animatis, substantyues of lyke gendre wil haue an adiectyue of the same gendre.

In rebus inanimatis, alwaye the neutre gendre, as *Victus et cultus sunt homini necessaria.*

---

mode that commeth after the Verbe: as *Quibus voluisti me gratias agere, egi.* What persons thou willedst me to thanke, I haue thanked.

Sometime of the Participle: as *Quibus rebus aductus fecisti?* With what thinges moued, diddest thou it?

Sometime of the Gerunde: as *Quæ nunc non est narrandi locus*, Which things at this present is (!) is no time to tell.

Sometime of a Preposition sette before him: as *Quem in locum deducta res sit, vides.* Vnto what state the matter is nowe brought, thou seest.

Sometime of the substantiue that he dothe accorde with: as *Senties qui vir siem (!).* Thou shalt perceaue what a felow I am.

Albeit in this manner speaking, *Qui*, is an Indefinite, and not a Relatiue.

Sometime of a Noune Partitiue or Distributiue: as *Quarum rerum vtram minus uelim, non facile possem existimare.* Of *the* which two thinges, whether I would with lesse wil haue, I can not easily esteeme.

Sometime it is put in the Genitiue case, by reason of a Substantiue comming next after him: as *Ego illum non noui, cuius causa hoc incipis.* I knew him not, for whose cause *thou* beginnest this matter.

Sometime it is otherwise gouerned of a noune Substantiue: as *Omnia tibi dabuntur, quibus opus habes.* All thinges shalbe geuen the, which thou hast neede of.

The seconde rule.

Whan substantyues coupled togyder be of dyuers gendres, dyuers nombres, or dyuers persones, the verbe, the adiectyue, or relatyue, shal agre with the more worthy.

The fyrst persone is more worthy than the seconde or the thyrde, as *Ego et tu disputamus.*

The seconde persone is more worthy than the thyrde, as *Tu et Cicero ualetis.*

In rebus animatis, the masculyne is more worthy than the femynyne or the neutre, as *Vir et mulier magni.*

The feminyne is more worthy than the neutre, as *Lena et scortum sunt impudicæ.*

Somtime of an Aduerbe: as *Cui vtrum obuiam procedam, nondum statui.* Whom whether I wil go to meete with, I haue not yet determined.

Somtime it is put in the Ablatiue case, with this signe then, *and* is gouerned of the comparatiue degree, comming after him: as *Vtere virtute, qua nihil est melius.* Vse Vertue, then the whiche nothing is better. Somtime it is not gouerned at all, but is put in the ablatiue case absolute: as *Quantus erat Iulius Cesar, quo imperatore Romani primum Britanniam ingressi sunt.* How worthy a man was Julius Cesar, vnder whose conduct the Romaines first entred into Britaine.

Also when it signifieth an instrument wherwith a thinge to be done, it is put in the ablatiue case: as *Ferrum habuit, quo se occideret.* He had a knife, wherwith he would haue slaine him selfe.

When a Relatiue commeth betwene two Substantiues of diuers Genders, it may indifferently accord with either of them: as *Auis quæ passer appellatur*, or *Auis qui passer appellatur.* The birde which is called a Sparrow. Ye though the Substantiues be of diuerse numbres also: as *Est ne ea Lutetia quam nos Parisios dicimus?* Is not that called Lutetia, that we do cal Parise? Or else. *Est ne ea Lutetia, quos nos Parisios dicimus?*

Constructions of Nounes Substantiues.

WHen two Substantiues come togither, betokening diuers things, the latter shalbe the genitiue case: as *Facundia Ciceronis*, The eloquence of Cicero. *Opus Vergilij*, The worke of Vergil. *Amator studiorum*, A louer of studies. *Dogma Platonis*, The opinion of Plato. But if they belong both to one thing, they shalbe put both in one case: as *Pater meus Vir, amat me puerum.* My father being a man, loueth me a childe.

When the English of this word *Res*, is put with an adiectiue, ye may put away *Res* and put the adiectiue in the neuter gendre like a substantiue: as *Multa me impedierunt.* Many things haue letted me. And being so put, it may be the substantiue to an adiectiue: as *Pauca his similia*, A few things like vnto these. *Nonnulla huiusmodi*, many thinges of like sorte.

An Adiectiue in the neuter gendre put alone without a substantiue, standeth for a Substantiue, and may haue a genitiue case after him, as if it were a substantiue: as *Multum lucri*, Muche gaines. *Quantum negotij?* How muche busines? *Id operis*, That worke.

In rebus inanimatis, the neutre is more worthy *than* the masculyne or the feminyne, as *Genus, ætas, eloquentia prope æqualia fuere.*

The plurel nombre is more worthy than the singuler: as *Vina uenusque nocent.*

The thyrde rule.

Zeugma. [Page 68]

Also the verbe, the adiectyue, or relatyue may agree with the next substantyue, whyther thei be put in the begynnynge, in the myddes, or in the ende of the reason.

In the begynnynge thus, as *Dum fauet nox et uenus.*

In the myddes, as *Cœli mouendi sunt et terra.*

In the ende, as *Mens, ratio et consilium in senibus est.*

Words importing indument of any quality or proprety, to the praise or dispraise of a thing, comming after a Noune substantiue or a Verbe substantiue, may be put in the ablatiue case, or in the genitiue: as *Puer bona indole*, or *Puer bonæ indolis*, A childe of a good towardnes. *Puer boni ingenij*, or *Puer bono ingenio*, a childe of a good witte.

Opus and vsus, when they be latine for neede, require an ablatiue case: as *Opus est mihi tuo iudicio*, I haue neede of thy iudgment. *Viginti minis usus est filio*, My sonne hath nede of twenty poundes.

1543—1558 Constructions of Adiectiues

The Genitiue case.

ADiectiues that signify desire, knowledge, remembrance, ignorance, or forgetting, and such other like, require a genitiue case: as *Cupidus auri*, Couetous of mony. *Peritus belli*, Expert of warfare. *Ignarus omnium*, Ignorant of al things. *Fidens animi*, Bold of heart. *Dubius mentis*, Doubtful of mind. *Memor præteriti*, Mindful of that is past. *Reus furti*, Accused of thefte.

Nounes Partitiues and certaine Interrogatiues, with certaine nounes of number, require a genitiue case: as *Aliquis, vter, neuter, nemo, nullus, solus, vnus, medius, quisque, quisquis, quicunque, quidem, quis* for *aliquis*, or *quis* an Interrogatiue: as *Vnus, duo, tres: Primus, secundus, tertius, &c.*: as *Aliquis nostrum*, *Primus omnium.*

When a question is asked, the answere in latine muste be made by the same case of a Noune, Pronoune, or Participle, and by the same tense of a Verbe that the question is asked by: as *Cuius est fundus? Vicini. Quid agitur in ludo literario? Studetur.* Except a question be asked by *Cuius, ia, ium*: as *Cuia est sententia? Ciceronis.* Or by a word that may gouerne diuers cases: as *Quanti emisti librum? Paruo.* Or except I muste aunswere by one of these possessiues, *Meus, tuus, suus, noster, vester*: as *Cuius est domus? Non vestra, sed nostra.*

Nounes of the Comparatiue and the Superlatiue degree being put partitiuely, that is to say, hauing after them this english: of or among, require a genitiue case: as *Aurium mollior est sinistra*, Of the ears the left is the softer. *Cicero oratorum eloquentissimus*, Cicero the moste eloquent of Oratours.

The fourth rule.

The adiectyue put substantyuely.

An adiectyue standyng without a substantyue, shal be put in the neutre gendre substantyuate, as It is good: *Bonum est.* Lykewyse if this worde *Res* come after an adiectyue, as a delectable thynge: *Delectabile.*

The fyfth rule.

Adiectyues with a genityue case.

Some adiectyues put in the neutre gendre mai turne their substantyues in to the genityue case. Of this kynde be they that answere to this questyon: howe moche? *Quantum?* as *Multum, plus, plurimum, nil, parum,* or elles that endeth in *c* or in *d:* as *Istuc, Illuc, Id, Hoc,* with their compoundes, as

Nounes of *the* comparatiue degree, hauing Than or by after them, do cause the word folowing to be the Ablatiue case: as *Frigidior glacie,* More colde then yce. *Doctior multo,* Better learned by a great deale. *Vno pede altior,* Hygher by a foote.

The Datiue case.

ADiectiues that betoken profit or disprofit, likenes, vnlikenes, pleasure, submitting, or belonging to any thing, require a datiue case: as *Labor est utilis corpori,* Labor is profitable to *the* body. *Aequalis Hectori,* Equal to Hector. *Idoneus bello,* Fit for war. *Iucundus omnibus,* Pleasaunt to all persons. *Parenti supplex,* Suppliaunt to his Father. *Mihi proprium,* Propre to mee.

Likewise nounes adiectiues of the Passiue signification in *bilis,* and Participials in *Dus*: as *Flebilis, flendus omnibus,* To be lamented of all men. *Formidabilis, formidandus hosti,* To be feared of his enemies.

The Accusatiue case.

THe measure of length, breadth, or thicknes of any thing, is put after Adiectiues in the Accusatiue case, and sometime in the Ablatiue case: as *Turris alta centum pedes,* A tower an hundreth foote high. *Arbor lata tres digitos,* A tree three fingers broade. *Liber crassus tres pollices: uel tribus pollicibus,* A booke three ynches thycke.

The Ablatiue case.

ADiectiues signifieng fulnes, emptines, plenty, or wanting, require an Ablatiue case and sometime a Genitiue: as *Copijs abundans. Crura thymo plena. Vacuus ira, iræ, ab ira. Nulla epistola inanis re aliqua. Ditissimus agri. Stultorum plena sunt omnia. Quis nisi mentis inops, oblatum respuat aurum? Integer vitę scelerisque purus, non eget Mauri iaculis nec arcu. Expers omnium. Corpus manæ animæ.*

These Adiectiues, *Dignus, indignus, prędítus, captus, contentus,* with suche others, wil haue an ablatiue case: as *Dignus honore. Captus oculis. Virtute prædítus. Paucis contentus.*

Moche wyne: More breed: This myschefe:
1555 *multum uini.* *Plus panis.* *Hoc mali.*
how moche credence: As moche credence as mony:
quantum fidei? *Tantum fidei* *quam pecuniae.*
Moche babelynge, lytell wysdom: *Multum eloquentiæ,* [Page 69]
sapientiae parum. More oyle than wyne: *Plus olei quam uini.*

1560 The vi. rule.

Relatyues put diuersly.

The relatyue otherwhyle mai agree in case *with* the substantyue folouynge dyuers wayes, as *Vrbem quam statuo, uestra est.*

Where note that *Dignus, indignus, and contentus* may in stede of the ablatiue case, haue an Infinitiue mode of a Verbe: as *Dignus laudari,* Worthy to be praised. *Contentus in pace viuere,* Content to liue in peace.

Construction of the Pronoune.

THese genitiue cases of the primitiues, *Mei, tui, sui, nostri,* and *vestri,* be vsed when suffering or (!) *the* person is signified: as *Pars tui, Amor mei.* But when possession is signified, *Meus, tuus, suus, noster, and vester,* be vsed: as *Ars tua, Imago tua.*

These genitiue cases, *Nostrum, vestrum,* be vsed after distributiues, partitiues, comparatiues, *and* superlatiues: as *Nemo vestrum, Aliquis nostrum, Maior vestrum Maximus natu nostrum.*

1598—1643 Construction of the Verbe: and firste.

1598—1602 With the Nominatiue case.

SVm, forem, fio, existo, and certaine verbs passiues: as *Dicor, uocor, salutor, appellor, habeor, existimor, videor,* with other like, will haue suche case after them as they haue before them: as *Fama est malum,* Fame is an euill thing. *Malus cultura fit bonus,* An euill person by due ordering or gouernaunce is made good. *Crœsus vocatur diues:* Crœsus is caled riche. *Horatius salutatur poeta,* Horace is saluted by the name of Poet. *Malo te diuitem esse quam haberi,* I had leifer thou were riche in deede then so accompted.

Also Verbs that betoken bodily mouing, going, resting, or doing which be properly called Verbes of Gesture: as *Eo, incedo, curro, sedeo, appareo, bibo, cubo, studeo, dormio, somnio,* and suche other like, as they haue before them a nominatiue case of *the* doer or sufferer, so may they haue after them a nominatiue case of a Noune or Participle, declaring the manner of circumstance of the doing or suffering: as *Incedo claudus,* I go lame. *Petrus dormit securus,* Peter slepeth void of care. *Tu cubas supinus,* Thou liest in bed with thy face vpward. *Somnias vigilans,* Thou dreamest waking. *Studeto stans,* Study thou standing. And likewise in *the* Accusatiue case: as *Non decet quenquam meicre currentem aut mandentem,* It doeth not become any man to pisse, running or eating.

And generally, when the worde that goeth before the Verb, and the word that commeth after *the* Verbe, belong both to one thing, *that* is to say, haue

The vii. rule.

Relatyue betwyxte ii substantyues of dyuers gendres longynge to one thynge, may agree with eche of them, as *Perque tuos manes, qui mihi numen erant.*

If the one be a propre name, the relatyue shal agree with hym alone, as *Est locus in carcere, quod Tullianum appellatur.*

Somtyme the relatyue is referred to *the* pronowne primatyue vnderstande in his possessyue, as *laudare fortunas meas, qui haberem filium tali ingenio præditum.*

The knowlege of the oblique cases.
The genityue case.

The genityue case answereth to these questyons: whose? of whome? wherof? or of what? so that the answere be ioyned with a nowne.

---

respect either to other, or depend either of other, they shalbe put bothe in one case, whether the Verb be Transitiue or Intransitiue, of what kind soeuer the verb be: as *Loquor frequens*, I speake often. *Taceo multus*, I holde my peace muche. *Scribo epistolas rarissimus*, I write letters very seldom. *Ne assuescas bibere vinum ieiunus*, Accustome not thy selfe to drinke wine next thy heart, or not hauing eaten somwhat afore.

1574—1588 *und* 1603—1607 The Genitiue case.

THis Verbe *Sum*, when it betokeneth or importeth possession, owing or otherwise pertaining to a thing as a token, property, duty, or guise, it causeth *the* noune, pronoune, or participle folowing to be put in *the* genitiue case: as *Hęc vestis est patris*, This garment is my fathers. *Insipientis est dicere: non putaram*, It is the property of a foole to say: I had not thought. *Extremę est dementię discere dediscenda*, It is a point of the greatest folly in *the* worlde, to learne things that must afterward be learned otherwise. *Orantis est nihil nisi cœlestia cogitare*, It is the duty of a man that is saieng his prayers, to haue mind on nothing but heauenly things. Except that these Pronounes, *Meus, tuus, suus, noster*, and *vester*, shal in suche manner speakinge be vsed in *the* Nominatiue case: as *Hic codex est meus*. This booke is mine. *Hęc domus est vestra*, This house is yours. *Non est mentiri meum*, It is not my guise (or property) to lye. *Nostrum est iniuriam non inferre*, It is our partes not to do wrong. *Tuum est omnia iuxta pati*, It is thy part or duty to suffer all things in like.

Verbes that betoken to esteeme or regarde, require a Genitiue case betokening the valew: as *Parui ducitur probitas*, Honosty is reckened little worth. *Maximi penditur nobilitas*, Noblenes of birth is very muche regarded.

1587—1588 Verbs of accusing, condemning, warning, purging, quiting, or assoyling, will haue a genitiue case of the crime, or of the cause, or of the thing that one is accused, condemning, or warned of: or else an Ablatiue case moste commonly without a Preposition: as *Hic furti se alligat, uel furto. Admonuit me errati, uel errato. De pecunijs repetundis damnatus est.*

1604—1605 *Satago, misereor, miseresco*, require a Genitiue case: as *Rerum suarum satagit. Miserere mei Deus.*

whose?

As Georges father: *Pater Georgij.*

Of whome?

1580 As Connyngest of all men: *Doctissimus omnium.*

Of what? wherof?

As A louer of vertue: *Amator uirtutis*

If the answere be ioyned with a verbe, it shallbe the ablatyue case with a preposicyon. [Page 70]

1606—1607 *Reminiscor, obliuiscor, recordor, and memini* wil haue a genitiue or an accusatiue case: as *Reminiscor historiæ. Obliuiscor carminis. Recordor pueritiam. Obliuiscor lectionem. Memini tui uel te*, I remembre thee. *Memini de te*, I spake of the.

Egeo or *indigeo tui uel te*, I haue nede of thee. *Potior vrbis*, I conquere the City. *Potior voto*, I obtaine my desire.

1589—1592 *und* 1608—1639 The Datiue case.

ALl manner of verbs put acquisitiuely, that is to say, with these tokens: to or for, after them, will haue a Datiue case: as *Non omnibus dormio*, I sleepe not to all men. *Huic habeo, non tibi*, I haue it for this man, and not for thee.

To this rule doth also belong Verbes betokening to profit or disprofit: as *Commodo, incommodo, noceo.*

To
- Compare: as *Comparo, compono, confero.*
- Giue or restore: as *Dono, reddo, refero.*
- Promise or to pay: as *Promitto, polliceor, soluo.*
- Commaunde or shew: as *Impero, indico, monstro.*
- Truste: as *Fido, confido, fidem habeo.*
- Obey or to be against: as *Obedio, adulor, repuguo.*
- Threaten or to be angry *with*: as *Minor, indignor, irascor.*

Also *Sum*, with his compoundes, except *Possum.* Also verbes compound with *Satis, benè*, and *malè*: as *Satisfacio, benefacio, malefacio.* Finally, certaine verbes compounde with these Prepositions: *Præ, ad, con, sub, ante, post, ob, in*, and *inter*, will haue a Datiue case: as *Præluceo, adiaceo, condono, suboleo, antesto, posthabeo, obijcio, insulto, intersero.*

This verb *Sum, es, fui* may oftentimes be set for *habeo, and* then the word that semeth in the englishe to be *the* nominatiue case, shal be put in the datiue case: and the worde that seemeth to be *the* accusatiue case, shall be the nominatiue: as *Est mihi mater*, I haue a mother. *Non est mihi argentum*, I haue no mony. But if *Sum* be *the* Infinitiue mode, this nominatiue shalbe turned into *the* accusatiue: as *Scio tibi non esse argentum*, I know thou hast no mony.

Also when *Sum* hath after him a nominatiue case *and* a datiue, *the* word that is the nominatiue case, may be put also in the Datiue: so that *Sum*, may in suche manner speakings be construed with a double datiue case: as *Sum tibi præsidio*, I am to the a safegarde. *Hæc res est mihi voluptati*, This thing is to me a

Of whome? wherof?

As He speketh of me: *Loquitur de me;* of my maters: *De rebus meis.*

Verbes of accusyng haue as genityue case betokenynge the cryme, as He is accused of thefte, or sacrylege: *Accusatus est furti, sacrilegij.*

The datyue case.

The datyue case answereth to this questyon: to whome? or to what? so that include no mouynge, as I agree to the: *Assentior tibi.* A greuous thynge to me: *Mihi molestum.*

The accusatyue case.

The accusatyue case answereth to this questyon who? or what? and cometh after the verbe, as Sulpice techeth grammer: *Sulpitius docet grammaticam.* Polydor wryted a story: *Polidorus scribit historiam.*

---

pleasure. And not onely *Sum*, but also many other Verbes may in suche manner speaking haue a double datiue case, one of the person, and an other of the thing: as *Do tibi vestem pignori. Verto hoc tibi vitio. Hoc tu tibi laudi ducis.*

1593—1596 The Accusatiue case.

VErbs transitiues are al such as haue after them an accusatiue case of the doer or sufferer, whether they be actiues, commune, or deponent: as *Vsus promptos facit. Fœminæ ludificantur viros. Largitur pecuniam.*

Also verbs Neuters may haue an accusatiue case of their owne signification: as *Endymionis somnum dormis. Gaudeo gaudium. Viuo vitam.*

Verbs of asking, teaching, and arayeng, wil haue two accusatiue cases: one of the sufferer, and an other of the thing: as *Rogo te pecuniam. Doceo te literas. Quod te iamdudum hortor. Exuo me gladium.*

1640—1675 The Ablatiue case.

ALl verbs require an ablatiue case of the instrument put *with* this signe *with* before it, or of the cause, or of the manner of doing: as *Ferit eum gladio. Taceo metu. Summa eloquentia causam egit.*

The word of price is put after verbes in the ablatiue case: as *Vendidi auro. Emptus sum argento.* Except these Genitiues, when they be put alone without Substantiues, *Tanti, quanti, pluris, minoris, tanti, tantidem, quantiuis, quantilibet, quanticunque*: as *Quanti mercatus es hunc equum? Certè pluris quàm vellem.* sauing that after verbs of price we shall alwaies vse these Aduerbs, *Cariùs, viliùs, meliùs*, and *peiùs*, in steede of their casuals.

Verbes of plenty, or scarcenes, filling, emptieng, loding, or vnloding, wil haue an Ablatiue case, as *Affluis opibus. Cares virtute. Explec te fabulis. Spoliauit me bonis omnibus. Oneras stomachum cibo. Leuabo te hoc onere.* Likewise *vtor, fungor, fruor, potior, lætor, gaudeo, dignor, muto, munero, communico, officio, prosequor, impertio, impertior.*

Verbs that betoken receauing, or distance, or taking away, wil haue an ablatiue case *with A, ab, e, ex*, or *de*: as *Accepit literas à Petro. Audiui ex nuntio.*

Of this rule folowe dyuers excepcyons.

The fyrst excepcyon.

Some verbes wyl haue suche case after them as they haue before them, as
1600 *Sum, es, fui,* And verbes of namyng, as *Nominor, appellor, uocor, dicor.* Vergyl is a poete: *Virgilius est poeta.* My brother is named Peter: *Frater nominatur Petrus.*

The seconde excepcyon.

Some verbes wyll haue a genityue case after them, as *Misereor, Miseresco,*
1605 *Satago.*

Some a genityue or an accusatyue, as *Memini, Memoror, Reminiscor, recor-* [Page 71]
dor: to remembre; *Obliuiscor*: to forgete.

Longè distat à nobis. Eripui te è malis. And this ablatiue after verbes of taking away, may be turned into the datiue: as *Subtraxit mihi cingulum. Eripuit illi vitam.*

Verbes of comparing or exceeding, may haue an Ablatiue case of the worde that signifieth the measure of exceding: as *Præfero hunc multis gradibus*, I preferre this man by many degrees. *Paulo interuallo illum superat*, Hee is beyonde the other but a little space.

A Noune or a Pronoune substantiue ioyned with a Participle, expressed or vnderstanded, *and* hauinge none other word whereof it may be gouerned, it shalbe put in *the* Ablatiue case absolute: as *Rege veniente hostes fugerunt*, The Kinge comminge, the enemies fledde. *Me duce vinces*, I being Captaine, thou shalt ouercome.

And it may be resolued by any of these wordes: *Dum, cum, quando, si, quanquam, postquam*: as *Rege veniente, i. dum veniret Rex. Me duce, id est, si ego dux fuero.*

Constructions of Passiues.

A Verbe passiue wil haue after him an ablatiue case *with* a preposition, or somtime a datiue of the doer: as *Vergilius legitur à me. Tibi fama petatur.* And the same Ablatiue or Datiue shal be the nominatiue case to the Verbe, if it be made by the Actiue: as *Ego lego Vergilium. Petas tu famam.*

Gerundes.

GErundes and Supines will haue suche case as the Verbes that they come of: as *Ocium scribendi literas. Ad consulendum tibi. Auditum Poetas.*

WHen the english of the Infinitiue mode commeth after any of these nounes substantiues: *Studium, causa, tempus, gratia, ocium, occasio, libido, spes, opportunitas, voluntas, modus, ratio, gestus, societas, potestas, licentia, consuetudo, cosilium (!), vis, norma, amor, cupido, locus, and* others like, if the verb should be of the Actiue voyce, it shalbe made by the gerund in *Di.* And *the* same Gerunde in *Di*, is vsed also after certaine Adiectiues: as *Cupidus visendi. Certus eundi. Peritus iaculandi. Gnarus bellandi.*

The thyrde excepcyon.

Some verbes wyl haue a datyue case after them, as

1610	*Occurro,*	*Impero,*	*Obsto,*	*Contingit,*
	Obuiam uenio,	*Præsideo,*	*Resisto,*	*Obtingit,*
	Obuius sum:	*Dominor,*	*Repugno,*	*Euenit:*
	To mete.	*Moderor:*	*Reclamo,*	To happen.
	Strideo,	To rule.	*Resto,*	*Obœdio,*
1615	*Vaco,*	*Succurro,*	*Refragor,*	*Obtempero,*
	Inuigilo,	*Subuenio,*	*Obluctor,*	*Obsequor,*
	Incumbo:	*Auxilior,*	*Aduersor,*	*Pareo,*
	To applye.	*Opitulor,*	*Reluctor,*	*Ausculto,*
	Seruio,	*Adminiculor,*	*Insidior:*	*Cedo,*
1620	*Inseruio,*	*Suffragor,*	To *with*stande	*Moremgero,*
	Subseruio,	*Patrocinor,*	or to contrari.	*Morigero,*
	Famulor:	*Medicor,*	*Antecello,*	*Obsecundo,*
	To serue.	*Medeor,*	*Præcello,*	*Indulgeo:*
	Assentor,	*Adsum,*	*Excello,*	To obey.

WHen ye haue an englishe of the Participle of the present tense, with this signe: of or with, comming after a noune Adiectiue, it shall in Latine making be put in the Gerunde in *Do*: as *Defessus sum ambulando*, I am wery of walking.

Also the english of the Participle of the present tense, comming without a substantiue, with this signe: In or By, before him, shall in Latine making be put in *the* Gerunde in *Do*: as *Cæsar dando, subleuando, ignoscendo, gloriam adeptus est. In apparando totum hunc consumunt diem.* And *the* same gerund in *Do*, is vsed either without a Preposition, or with one of these Prepositions: *A, ab, de, e, ex, cum, in*: as *Deterrent à bibendo, Ab amando. Cogitat de edendo. Ratio benè scribendi cum loquendo coniuncta est.*

THe englishe of the Infinitiue mode, comming after a reason, *and* shewinge a cause of the reason, may be put in the Gerunde in *Dum*: as *Dies mihi vt satis sit ad agendum venor*, I feare that a whole day will not be inough for me to do my busines.

The Gerunde in *Dum*, is vsed after one of these Prepositions: *Ad, ob, propter, inter, ante*: as *Ad capiendum hostes. Ob (vel propter) redimendum captiuos. Inter cœnandum. Ante damnandum.* And when ye haue this english: must or ought, in a reason, where it seemeth to be made by this verbe *Oportet*, it may be put in the gerund in *Dum*, with this Verb *Est* set impersonally: and then the word that in the English seemeth to be the Nominatiue case, shall be put in the Datiue case: as *Abeundum est mihi*, I muste go hence.

Supines.

THe First Supine hath his actiue signification and is put after Verbes and Participles that betoken mouinge to a place: as *Eo cubitum. Spectatum admissi, risum teneatis amici.*

The Latter Supine hath his Passiue signification, and is put after nounes Adiectiues: as *Dignus, indignus, turpis, fœdus, procliuis, facilis, odiosus, mirabilis, optimus,* and suche like. And *the* supine may also be turned into the Infiuitiue

1625	*Adulor,*	*Faueo,*	*Præniteo,*	*Noceo,*
	Blandior,	*Aspiro,*	*Præsto:*	*Incommodo,*
	Palpor:	*Prospitio:*	To passe.	*Obsum,*
	To flater.	To helpe.	*Accidit*	*Officio.*
	To noye.	*Impono:*	*Commodo:*	
1630	*Credo,*	To mocke.	To profyte.	
	Fido,	*Placeo,*	Compoundes of *Sum, es, fui.*	
	Confido,	*Faueo,*	Also verbes compoundes with	[Page 72]
	Fidem habeo:	*Indulgeo,*	*satis, bene, male,* as	
	To truste.	*Parco:*	*Satisfacio,*	
1635	*Minor,*	To fauer.	*Benedico,*	
	Minitor,	*Conducit,*	*Maledico.*	
	Interminor:	*Prodest,*	*Libet,*	
	To threten.	*Expedit,*	*Licet,*	
	Illudo,	*Confert,*	*Conuenit.*	

mode passiue: as it may be indifferently saide in latine, *Facile factu,* or *Facile fieri,* Easy to be done. *Turpe dictu,* or *turpe dici,* vnhonest to be spoken.

The Tyme.

NOunes that betoken parte of time, be commonly vsed in *the* ablatiue case: as *Nocte vigilas. Luce dormis.* But nounes that betoken continuall terme of tyme, without ceasing or intermission, be commonly vsed in the Accusatiue case: as *Sexaginta annos natus. Hyemem totam stertis.*

Space of Place.

NOunes that betoken space betweene place and place, be commonly put in the accusatiue case: as *Pedem hinc ne discesseris,* Go thou not a foote from this place.

1676—1696 A Place.

NOunes Appellatiues, or names of great places, be put with a Preposition, if they follow a verbe that signifieth in a place, to a place, from a place, or by a place: as *Viuo in Anglia. Veni per Galliam in Italiam. Proficiscor ex vrbe.*

In a place, or at a place, if the place be a propre name and of the first or second declenson, and the singular numbre, it shalbe put in the genitiue case: as *Vixit Londini. Studuit Oxoniæ.*

And these nounes *Humi, domi, militiæ, belli,* be likewise vsed: as *Procumbit humi bos. Militiæ enutritus est. Domi bellique ociosi viuitis.*

But if the place be of the third declenson, or of the plural numbre, it shalbe put in the Datiue or in the Ablatiue case: as *Militauit Carthagini* or *Carthagine. Athenis natus est.* Likewise we say: *Ruri* or *Rure educatus est.*

To a place, if the place be a propre name, it shall be put in the Accusatiue case, without a Preposition: as *Eo Romam.* Likewise, *Confero me domum. Recipio me rus.*

The fourth exceepcyon.

Some verbes haue an ablatyue case after them, as

Careo, *Fungor,* *Vescor,* *Fruor,*
Potior, *Vtor,* *Abutor.*

The ablatyue case answereth to this
questyon: how? as

I dyd it in spotte: *Feci ioco.*
whan? as
I cam at one of the clocke: *Veni hora prima.*
How longe tyme? as
I haue taryed iii houres: *Mansi tribus horis, uel tres horas.*
How ferre hense? as
It is from the cyte x myle: *Abest ab urbe decem milibus passuum, uel decem milia.*
wherat? as

From a place, or by a place, if the place be a propre name, shalbe putte in the Ablatiue case, without a Preposition: as *Discessit Londino. Profectus est Londino (vel per Londinum) Cantabrigiam. Domus and Rus* be likewise vsed: as *Abijt Domo. Rure reuersus est.*

1453—1482 Impersonalles.

A Verb Impersonal hath no nominatiue case before him, and this worde: it or there, is commonly his signe: as *Decet,* It becommeth. *Oportet aliquem esse,* There must be some bodye. But if it haue neither of these words before him, then the worde that seemeth to be the Nominatiue case, shal be suche case as the verbe Impersonal wil haue after him: as *Me oportet,* I muste. *Tibi licet,* Thou maiest.

Interest, refert, and *est* for *interest,* require a Genitiue case of al casuall words, except *Mea, tua, sua, nostra, vestra, et Cuia,* the ablatiue cases of the Pronounes possessiues: as *Interest omnium rectè agere. Tua refert teipsum nosse.*

Certaine Impersonals require a Datiue case: as *Libet, licet, patet, liquet, constat, placet, expedit, prodest, sufficit, vacat, accidit, conuenit, contingit,* and other like. Some wil haue an accusatiue case onely: as *Delectat, decet, iuuat, oportet.* Some beside the Accusatiue, wil haue also a Genitiue: as *Nostri nosmet pœnitet. Me ciuitatis tædet. Pudet me negligentiæ. Miseret me tui. Me illorum miseresc it.*

Verbes Impersonalles of the passiue voyce, beinge fourmed of Neuters, do gouerne suche case as the verbes neuters which they come of: as *Parcatur sumptui,* Let coste be spared, bycause we say *Parcamus pecuniæ,* Let vs spare coste.

A Verbe Impersonal of the Passiue voyce, hath like case as other verbs Passiues haue: as *Benefit multis à Principe.* Yet many times the case is not expressed but vnderstanded: as *Maxima vi certatur. Subaudi ab illis.*

When a dede is signified to be done of many, the verbe beinge a Verbe Neuter, we may wel chaunge the Verbe Neuter into the Impersonal in *tur*: as *In ignem posita est, fletur.*

He playeth at the ball: *Ludit pila.*

wherin? as

He passeth in wysdome: *Antecellit doctrina.*

where by? as [Page 73]

Be vnyte smal thynges dothe encrease: *Concordia parue res crescunt.*

wherwith? as

He hath ouercharged his stomacke met meet: *Onerauit stomachum cibo.*

From what? as

He abstayneth from wyne: *Abstinet uino.*

For how moche? betokenynge pryce, as

I bought it for x shyllynges: *Emi decem solidis.*

Notwithstandyng we saye: *Emi tanti quanti, pluris, minoris,* in the genityue and in their compoundes.

Than whome? as

He is elder than thou: *Est maior te natu.*

By how moche? as

By foure yere: *Quatuor annis.*

The ablatyue case absolute.

A nowne or a pronowne ioyned with a particyple, hauynge no thynge to be gouerned of, is *the* ablatyue case absolute, as I slepyng, thou drynckest: *Me dormiente tu bibis.*

A Participle.

PArticiples gouerne suche cases as the Verbes that they come of: as *Fruiturus amicis. Consulens tibi. Diligendus ab omnibus.*

Here note, that Participles may four manner waies be chaunged into Nounes. The first, is when the voyce of a participle is construed with an other case then the Verbe that it commeth of: as *Appetens vini*, Greedy of wine.

The second, when it is compouned with a Preposition which the verbe that it commeth of, can not be compouned withall: as *Indoctus, innocens.*

The thirde, when it fourmeth al the degrees of comparison: as *Amans, amantior, amantissimus. Doctus, doctior, doctissimus.*

The fourth, is when it hath no respect nor expresse difference of tyme: as *Homo laudatus*, A man Laudable. *Puer amandus, i.* amari dignus. A childe worthy to be loued. And all these are proprely caled Nounes Participials.

Participles, when they be chaunged into nounes, require a Genitiue case: as *Fugitans litium. Indoctus pilæ. Cupientissimus tui. Lactis abundans.*

These Participiall voices, *Perosus, exosus, pertęsus,* haue alwayes the actiue signification, *and* gouerne an accusatiue case: as *Exosus sæuitiam,* Hating cruelty. *Vitam pertæsus,* Weary of life.

The Aduerbe.

ADuerbs of quantity, tyme, and place, doe require a genitiue case: as *Multum lucri. Tunc temporis. Vbique gentium.* Certaine Aduerbes wil haue a Datiue case, like as the Nounes that they come of: as *Venit obuiam illi. Canit similiter huic.*

These Datiues be vsed Aduerbially, *Tempori, luci, vesperi*: as *Tempori surgendum. Vesperi cubandum. Luci laborandum.*

Cases with preposicyons.

A nowne answerynge to this queste whether? is *the* accusatyue case with *Ad* or *in*, as I go into my chambre: *Eo in cubiculum.* I come from my chambre: *edeo a cubiculo.*

To this questyon where? is the ablatyue with *in*, as I was in my chambre: *Eram in cubiculo.*

Names of townes.

[Page 74]

If the nowne be a propre name of a towne, it hath no preposicyon, as I go to Rome, to Venys: *Eo Romam, Venetias. Rus and Domus*, be lyke wyse vsed. I come from Rome, from Venys: *Redeo Roma, Venetijs.*

I came from the countre, from home: *Venio rure, domo.*

If the nowne that answereth to this questyon where? be the fyrst or the seconde declenson, and singuler nombre, it is the genityue case, as I dwell at Rome, at Yorke: *Maneo Romæ, Eboraci.*

And also these foure nownes *Domus, humus, Militia, Bellum*, folowe the same rule. Elles if it be the thyrde declenson and plurel nombre, it shalbe put in the ablatyue case, as I studyeth at Athenes, Neapoles, Fesulys &c. *Studui Athenis, Neapoli, Fesulis.* And one nowne in the datyue, as He dwelleth vplonde or in the countre: *Manet ruri.*

Finis.

Certaine Aduerbes wil haue an Accusatiue case of the Preposition that they come of: as *Propius vrbem. Proximè castra.*

Where note that Prepositions, when they be set without a case, or els do forme *the* degrees of comparison, be changed into aduerbs.

The Coniunction.

COniunctions Copulatiues and disiunctiues, and these foure *Quam, nisi, prẹterquam, an*, couple like cases: as *Xenophon et Plato fuere æquales.* And somtime they be put betweene diuers cases: as *Studui Romę et Athenis. Est liber meus et fratris. Emi fundum centum nummis, et pluris.*

Coniunctions Copulatiues and disiunctiues, moste commonly ioyne like modes and tenses togither: as *Petrus et Ioannes precabantur et docebant.* And somtime diuers tenses: as *Et habetur et referetur tibi à me gratia.*

The Preposition.

SOmtime this Preposition *In*, is not expressed but vnderstanded, and the casual worde neuertheles put in the ablatiue case: as *Habeo te loco parentis, i. in loco.*

A Verbe compound, somtime requireth the case of the Preposition that he is compouned withall: as *Exeo domo. Prẹtereo te insalutatum. Adeo templum.*

The Interiection.

CErtaine Interiections require a nominatiue case: as *O festus dies hominis.* Certaine a Datiue: as *Hei mihi.* Certaine an Accusatiue: as *Heu stirpem inuisam.* Certaine a vocatiue: as *Proh sancte Jupiter.* And the same *Proh*, will haue an accusatiue: as *Proh Deûm atque hominum fidem.*

FINIS.

CARMEN GVILLELMI LILII

ad discipulos, de moribus.

Qui mihi discipulus puer es, cupis atque doceri,
Huc ades, haec animo concipe dicta tuo.
Mane citus lectum fuge, mollem discute somnum,
Templa petas supplex, et uenerare deum.
Attamen in primis facies sit lota, manusque,
Sint nitide uestes, comptaque cæsaries. [Page 75]
Desidiam fugiens, cum te schola nostra uocarit,
Adsis, nulla pigrae sit tibi causa morae.
Me praeceptorem cum uideris, ore saluta,
Et condiscipulos ordine quosque tuos.
Tu quoque fac sedeas, ubi te sedisse iubemus,
Inque loco, nisi sis iussus abire, mane.
At magis ut quisquam doctrinae munere claret,
Sic magis is clara sede locandus erit.
Scapellum, calami, atramentum, charta, libelli,
Sint semper studiis arma parata tuis.
Si quid dictabo scribes, at singula recte,
Nec macula, aut scriptis menda sit ulla tuis
Sed tu nec laceris dictata, aut carmina chartis
Mandes quæ libris inseruisse decet.
Saepe recognoscas tibi lecta, animoque reuoluas,
Si dubites, nunc hos consule, nunc alios.
Qui dubitat, qui saepe rogat, mea dicta tenebit,
Is qui nil dubitat, nil capit inde boni.
Disce puer quæso, noli dediscere quicquam,
Ne mens te insimulet conscia desidiae.
Sisque animo attentus, quid enim docuisse iuuabit,
Si mea non firmo pectore verba premis?
Nil tam difficile est, quod non solertia uincat,
Inuigila, et parta est gloria militiae.
Nam veluti flores tellus nec semina profert,
Quin sit continuo victa labore manus:
Sic puer ingenium si non exercitet, ipsum [Page 76]
Tempus et amittet, spem simul ingenij.
Est etiam semper lex in sermone tenenda,
Ne nos offendat improba garrulitas.
Incumbens studio submissa uoce loqueris,
Nobis dum reddis voce canorus eris.
Et quaecunque nobis reddis, discantur ad vngvem,
Singula et abiecto uerbula redde libro.
Nec uerbum quisquam dicturo suggerat ullum,
Quod puero exitium non mediocre parit.

1729 *Ni*

Si quicquam rogito, sic respondere studebis,
Vt laudem dictis et mereare decus.
Non lingua celeri nimis aut laudabere tarda,
Est medium uirtus quod tenuisse iuuat.
Et quoties loqueris, memor esto loquare latine,
Et ueluti scopulos barbara uerba fuge.
Praeterea socios, quoties te cunque rogabunt,
Instrue, et ignaros ad mea uota trahe.
Qui docet indoctos, licet indoctissimus esset,
Ipse breui reliquis doctior esse potest.
Sed tu nec stolidos imitabere grammaticastros,
Ingens Romani dedecus eloquij.
Quorum tam fatuus nemo, aut tam barbarus ore est,
Quem non authorem barbara turba probet.
Grammaticas recte si uis cognoscere leges,
Discere si cupias cultius ore loqui:
Addiscas veterum clarissima dicta uirorum,
Et quos authores turba Latina docet. [Page 77]
Nunc te Virgilius, nunc ipse Terentius optat,
Nunc simul amplecti te Ciceronis opus.
Quos qui non didicit, nil praeter somnia vidit,
Certat et in tenebris viuere Cymerijs.
Sunt quos delectat, studio uirtutis honestae
Posthabito nugis tempora conterere.
Sunt quibus est cordi, manibus, pedibusue sodales,
Aut alio quouis sollicitare modo.
Est alius, qui se dum clarum sanguine iactat,
Insulso reliquis improbat ore genus.
Te tam praua sequi nolim uestigia morum
Ne tandem factis premia digna feras.
Nil dabis aut uendes, nil permutabis emesue:
Ex damno alterius commoda nulla feres.
Insuper et nummos, irritamenta malorum,
Mitte alijs, puerum nil nisi pura decent.
Clamor, rixa, ioci, mendacia, furta, cachinni
Sint procul a Vobis, Martis et arma procul.
Nil penitus dices quod turpe aut non sit honestum,
Est vitae, ac pariter ianua lingua necis.
Ingens crede nefas, cuiquam maledicta referre,
Iurare aut magni numina sacra Dei.
Denique seruabis res omnes, atque libellos,
Et tecum quoties isque redisque feras.
Effuge uel causas faciunt quæcunque nocentem,
In quibus et nobis displicuisse potes.

1745 *scopulos ueluti* 1749 *queat.*

Io Rituisi Tetrastichon. [Page 78]

Viuere perpetuis si possunt nomina chartis
Ac cineri quenque est fas superesse suo,
Crede tuo hoc, Lili, doctrinae munere claro
Dignus es æterna posteritate frui.

Symbolum Apostolorum.

Credo pia in nostrum ratione Deumque Patremque
Omnia quem statuo numine posse suo.
Qui nitidis clarum stellis fabricauit Olympum,
Stat cuius verbo, qua patet omne solum.

Credo quoque in Christum, simili pietate colendum,
Vnicus est nostri filius ille Dei.
Omnis huic patrii est subiecta potentia regni,
Qui regit arbitrio cuncta creata suo.
Pene fide maius, fuerat conceptus in aluo
Virginis, afflatu numinis ille sacro:
Postmodo conceptum peperit purissima uirgo,
Quæ Maria est certo nomine dicta suo.
Quisque fuit passus sub iniquo multa Pilato,
Præside Judæi Cæsareo populi.
Affixusque cruci miseranda morte necatus,
More Palestina deinde sepultus humo.
Interea uindex ad tartara cæca recessit,
Jus adimens nigris, imperiumque deis.
Terque ubi præbuerat mundo sua lumina Titan,
Surrexit per se uiribus ipse suis
Stelligeras scanditque domos, ubi cuncta potentis
Proximus ad dextram nunc sedet usque Patris.
Inde redibit, ut et uiuos, uitaque carentes
Iudicet, et toto quæ sit in orbe fides.

Inque Dei flatum credo, spirabile numen,
Cuius agunt uitam flamine cuncta suam.

Confiteor sanctos homines, cœtumque piorum,
In quibus est ueri cultus amorque Dei:
Quos quod habent Jesu communia dogmata Christi,
Communi dicas nomine Christicolas.

Omnia per Christum fateor peccata remitti,
Omnibus his, quibus est indubitata fides.

Credo quod hæc olim rursus caro nostra resurget,
Quodque procul dubio uita perennis erit.

PRECATIO DOMINICA.

O Pater omnipotens, clarique habitator Olympi,
Laudetur merito nomen honore tuum.

Ricardus Vernamus Pauli-
1790 *næ scholæ alumnus.*

Quisquis adest latiam cupiens contexere linguam
Nostraque doctiloquis uerba referre modis,
Hunc emat, hunc tenero perstringat corde libellum,
Pollice quem facili Lilius œdiderat.

Adueniat regnum. Tua sit rata ubique uoluntas,
Fiat et in terris sicut in arce poli.
Da nobis hodie panem et nos exime noxae,
Vt veniam nostris hostibus usque domus.
Nec sine, tentando Stygius nos opprimat error:
Fac, animas nostras ut mala nulla ligent.

DECALOGVS.

Non aliena tuis uenerabere numina uotis.
Sume Deique tui uanos nec nomen in usus.
Septima sacra coles, opera feriatus ab omni.
Semper honore tuos merito reuerere parentes.
Non hominem quenquam crudeli morte necabis.
Alterius caueas lectum temerare iugalem.
Non furtum facies, digitos cohibebis ab illo.
Testis es accitus, nihil attestabere falso.
Nullius affectes spaciosum tecta per orbem:
Alterius nuptam, seruum, famulos et asellos.

BAPTISMVS.

CHristus ad œthereas cum uellet scandere sedes,
Dixit discipulis talia uerba suis:
Ite per extremas, ô uos mea uiscera, gentes,
Cunctos doctrinam rite docete meam.
Inque Patris, Natique, et Flatus nomine sancti,
Mortales undis sponte lauate sacris.
Nam qui crediderit, lotusque erit amne salubri,
Hunc bona perpetuo uita, salusque beant.
Qui sine saluifica fuerit pietate fideque,
Hunc bona destituet uita salusque simul.

Cœna Dominica.

Dominus Jesus Christus, hostibus suis
Qua nocte Judæ proditus dolo fuit
Capiens manu panem sacra, Deo Patri
Gratesque agens, fregit suisque porrigens:
Accipite, dixit, edite, corpus hoc meum est;
Quod deditur salute pro uestra: in mei

1795 *Richardus Gunsonus.*

Quæ tibi grammatici scriptis peperere uetusti,
Ecce refert eadem tamen breuis iste liber.

Hoc facite memoriam, meique funeris
Celebrate honorem. Poculum simili modo
Capiens manu, gratesque agens Deo Patri
Socijs dedit, dixitque: Bibite singuli,
Hoc est nouum fœdus meum per sanguinem,
Ablutionem in criminum qui funditur.
Hoc facite, quotiescunque bibitis, in mei
Memores honorem, et prædicate meam necem.

PVER ORANS ANTE CIBVM.

His epulis, donisque tuis benedicite Christe,
Vt foueant iussu corpora fessa tuo.
Non alit in fragili panis modo corpore uitam:
Sermo tuus uitæ tempora longa facit.

Alia.

Arbiter ô rerum, nostræ spes unica uitae,
Nos tibi deuotum sanctifica populum.
Sanctificaque tuo, concessum munere potum
Huic mensæ impositas sanctificaque dapes.
Fac satiati hymnum pura tibi mente canamus,
Vt tua laus nostro semper in ore sonet.

Alia.

QVæ nunc sumemus membris alimenta caducis,
Hæc, Deus, imperio sint benedicta tuo.

Alia.

PRæstita diuino nobis alimenta fauore,
Autoris dextra sint benedicta Dei.

Alia.

CHriste sacrata uelis hæc nostræ munera mensæ,
Numine cuncta tuo Christe sacrata uelis.

Alia.

FAc tua Christe pijs accedat gratia mensis,
Vt noscant superas pectora nostra dapes.

Alia.

O Deus, appositis, apponendisque precamur,
Et nobis placido numine dexter ades.

Quem si forte uelis studiosa euoluere mente,
Ipse puer credo quod cito doctus erit.

1800 [*Es folgt ein griechisches Alphabet.*]

[*Vœnumdantur Londinij in cymiterio sancti Pauli, prope scholam.*] [Page 79]

[*Königliches Wappen.*]

PVER ORANS POST CIBVM.

QVod cerere et potu pleni sumus, ipsaque quod iam
Viscera quæsito sunt saturata cibo.
Laus tibi Christe Deus, mundi uenerande redemptor,
Qui mare, qui cœlos, qui Phlegethonta domas.

Alia.

QVod sumus utilibus dapibus, potuque refecti,
Laus tibi pro donis sit Deus alme tuis.

Alia.

DEbile qui corpus largito pane refecit:
Et uerbo mentem recreet ille suo.

Alia.

QVi largo corpus potuque ciboque refecit,
Pascat et æterno pectora nostra cibo.

Alia.

QVas agimus grates læta Pater accipe fronte:
Qui nobis larga das alimenta manu.

Alia.

Alme Deus nobis benedic et redde salubres,
Quas capimus, large te tribuente dapes.
Non lauta humanam sustentant fercula vitam
Sed quæ diuini uox uenit ore Patris.

FINIS.

[*Letzte Seite:*] *Excusum Londini apud Reginaldum Vuolfium, Regiæ Maiest. in Latinis Typographum. Anno Domini* MDLXVI.

[*Hierauf folgt:*] *Brevissima Institutio sev Ratio Grammaticcs. 1567.* [*In unserem Exemplar ist dieser zweite Teil versehentlich vorangebunden.*]

Aus diesem zweiten Teil hat Shakespeare das Terenzzitat: *Redime te captum quam queas minimo* («Taming of the Shrew» I, 167); ferner vielleicht *Novi hominem tamquam te* («Love's Labour's Lost» IV, 1, 10) und *ad vnguem* ib. 84 (vgl. Anders l. c.). Auch stehen in dieser Ausgabe die bis ins neunzehnte Jahrhundert hinab oft mit ihren Anfangsworten zitierten hexametrischen Geschlechtsregeln *Propria quae maribus,* die Regeln über die *nomina heteroclita,* anfangend *Quae genus* und die Regeln über die Verbalkonjugation, anfangend *As in praesenti.*

Zur Geschichte von Lilys Grammatik.

Der berufene Herausgeber der voraufgehenden Grammatik, J. H. Lupton, starb im Dezember 1906. Seine durch Jahrzehnte gesammelten Notizen zur Geschichte der Grammatik liegen zur Zeit in Maple's storehouse und sind somit unzugänglich. So muß ich auf Grund des von Lupton im DNB und NQVIth ser. 2, 441 und 461 gegebenen Materials, und auf Grund eigener Anschauung die Geschichte der Grammatik bis hinab zu der von Shakespeare benutzten zu skizzieren versuchen.

Die folgende Materialsammlung kann auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben. Nur was mir im Laufe meiner Lilystudien unter die Augen kam, habe ich zusammengestellt, um wenigstens eine Vorstellung von der gewaltigen Rolle zu geben, die die Grammatik Lilys durch Jahrhunderte im englischen Schul- und Geistesleben spielte.

1. Ausgaben bis 1566.

Die älteste bisher bekannt gewordene Ausgabe unserer Grammatik ist der oben gedruckte Text von 1527. Der Verfasser der Formenlehre ist John Colet; es liegt keinerlei Grund vor, mit Hazlitt in Schoolmasters, Schoolbooks, and Schoolboys (Ld. 1888) den Worten *whiche . . I haue compiled, digested, and declared* (Z. 1371) einen anderen Sinn unterzuschieben. Der kürzere syntaktische Teil stammt laut Überschrift von Lily. Von den diesem Typus angehörenden Ausgaben führen die von Wolsey für Ipswich bestimmten Drucke auf der ersten Seite den Titel *Rudimenta Grammatices et Docendi methodus.* Wolsey schreibt eine lateinische Vorrede und verfaßt einen Lehrplan, den er der Colet'schen *œditio* voransetzt. Im übrigen sind die *Rudimenta* bis auf die Orthographie identisch mit den Ausgaben dieses Typus (vgl. Ew. Flügel, Anglia Beibl. I, 331ff., wo Wolseys Lehrplan abgedruckt ist). Eine der Wolsey'schen Ausgaben (gedruckt

1530 Antwerpen bei Martinus Caesar) hat nach den Epigrammen den Anhang *De nominibus heteroclitis* und *Regulae versificales.* Die gleichen Stücke sind auch der Ausgabe Wynkyn de Wordes von 1534 beigegeben. In einer Antwerpener Ausgabe vom Jahre 1535 fehlen nach Croft (Elyots Gouernour 30 n. c) die Zeilen 230f.: And lyfte vp . ., nach Crofts Meinung, weil das Händeaufheben «popish» sei. Über einige Anhängsel verschiedener Ausgaben vgl. Lupton NQ. VIth ser. vol. 2, p. 442.

Der merkwürdige Titel *œditio* stammt von der Bezeichnung der zwei Teile des Donat, *editio prima* und *ed. secunda* (Lupton, Life of Dean Colet, S. 23). Als Einleitung zu lateinischen Grammatiken Katechismus und moralische Lebensregeln zu geben, ist schon im Mittelalter üblich gewesen. Unsere *Preceptes of lyuynge* (Z. 96ff.) fand Flügel noch in einem ABC von 1558 (Anglia XIII, S. 466). Eine Spur von unserem Katechismus scheint in Lylys Euphues geblieben zu sein: *Serue God, loue God, feare God* (Ed. Landmann, p. 15); vgl. Z. 97ff. Die Grammatik selbst schließt sich eng an die *ars minor* des Donat an, der Z. 178 auch ausdrücklich erwähnt wird. Die wichtigsten Neuerungen sind Fortlassung der katechetischen Fragen, starke Kürzungen und Verminderung des Beispielmaterials, übersichtlicher Druck der Paradigmen. Der von Lily verfaßte syntaktische Teil stellt eine stark gekürzte auszügliche Übersetzung des von Lily verfaßten, von Erasmus überarbeiteten *Absolutissimus* dar, wie er im 16. Jahrhundert meist als Anhang zur Formenlehre des kleinen Donat gedruckt wurde. Ähnlich wie dieses Büchlein Lilys ist übrigens schon die von Varnhagen dem Stanbridge zugeschriebene *Longe Parvula* aufgebaut, die demnach als Quelle für den syntaktischen Teil mit in Betracht kommen dürfte. (Vgl. Varnhagen, Festschrift zur Säkularfeier der Universität Aberdeen, Erlangen 1906.)

Unter der Regierung Heinrichs VIII. wird die Grammatik im Auftrage des Königs umgearbeitet und ihre Einführung in allen englischen Schulen den Schulmeistern zur Pflicht gemacht. Wie seit Donat alle größeren Grammatiken hat das Buch jetzt zwei Teile. Der englische Teil führt den Titel: *An Introduction of the eyght partes of speche, and the Construction of the same, compiled and sette forthe by the commaundement of our most gracious souerayne lorde the king. Anno MDXLII.* (Einziges Exemplar Brit. Mus. C 21 b 4.) Als zweiter Teil hinzugekommen ist eine ausführliche Grammatik in lateinischer Sprache, betitelt: *Institutio compendiaria totius grammaticae quam et eruditissimus atque illustrissimus Rex*

noster hoc nomine euulgari iussit, ut non alia quam haec una per totam Angliam pueris praelegeretur. Londini Anno MDXL. Letzte Seite: *Londini, ex officina Thomae Bertheleti Typis impres. cum Privilegio ad imprimendum solum. Anno Verbi Incarnati MDXL.*

Die Bibliothek des Lambeth-Palace besitzt ein Exemplar des lateinischen Teils von 1540 (ohne die englische Elementargrammatik) mit den Wappenfedern des Prinzen Eduard in Handmalerei. Daß die Ausgabe von 1540/42 speziell für den Prinzen gedruckt wurde, scheint sich außerdem aus folgendem zu ergeben: Z. 231 *Joannes* geändert in *Eduardus.* Z. 555 *Cum amarem, eram dives*: whan I loued, I was ryche — in usum delphini geändert: *Cum amarem, eram miser:* when I loued, I was a wretche. Ferner weist der Schluß der Vorrede ausdrücklich auf den Prinzen hin. Endlich mögen auch die folgenden beiden Sätze der *Godly lessons* im Hinblick auf den Königssohn hineingekommen sein: *Vera nobilitas est bonis parentibus esse moribus similis. Vera potentia est habere multos quibus probe consulas.*

Dieser Ausgabe ist ein Katechismus vorgedruckt in lateinischer und englischer Sprache. Lupton nennt das Buch namentlich auch wegen des Katechismus «an important document of state closely connected with the Reformation.» Es folgen hier die englischen Stücke des Katechismus, die Vorrede Heinrichs VIII. und die am Ende der Formenlehre stehenden Godly lessons.

Alphabete. [Page 1]

[Page 2]

In nomine patris . .

In the name of the father, of the sonne, *and* of the holy ghoste. So be it.

Precatio Dominica (folgt lateinisch).

The Lordes Prayer.

OVR FATHER whiche art in heauen halowed be thy name. Thy kyngdome come. Thy wyll be done in earthe as it is in heauen. Gyue vs this day our dayly breade, and forgyue vs our trespaces as we forgyue them that trespace agaynst vs. And let vs not be led into temptacion. But delyuer vs from euyll. So be it.

Salutatio Angelica (folgt lateinisch). [Page 3]

The salutation of the Aungell.

Haill Mary full of grace, the Lorde is with the. Blissed art thou emong women, and blissed is the fruite of thy wombe. So be it.

Symbolum Apostolorum (folgt lateinisch).

The Credo or XII articles of the Christen Faythe. [Page 4]

1 I Beleeve in God, the father almighty, maker of heauen and earthe, and
2 in Jesus Christe his onely sonne our
3 Lorde, whiche was conceyued by the holy ghost, borne of the virgin Mary,
4 Suffred vnder Ponce Pilate: was crucified, dead,

5 buryed, and descended into hell, and the thyrd
6 day he rose agayne from death. He ascended into heauen, and sitteth on the ryght hande of God the
7 father almyghty. From thense he shall come to iudge the quycke, and the dead.
8 9 I Beleeve in the holy ghost. The holy cha-
10 tholyke churche, The communion of sayntes, The
11 forgyuennes of synnes. The resurrection of the
12 body. And the lyfe euerlastynge.

Exo 1 *Decem Praecepta domini.* [Page 5]
20 2 *(folgen lateinisch.)*

Matt. 22 *Diliges dominum tuum . .*
Matt. 7 *Omnia igitur quaecunque uolueritis . .*

The X Commaundementes of almyghty God.

Exod 20 1 Thou shalt haue none other goddes but me. [Page 6]
2 Thou shalt not haue any grauen image, nor any lykenesse of any thynge that is in heauen aboue, or in earth beneth, nor in the water vnder the earthe,[1]) to the intent to do any godly honour and worshipe vnto them.[1])
3 Thou shalt not take the name of thy Lorde god in vayne.
4 Remembre that thou kepe holy the sabboth day.
5 Honour thy father and thy mother.
6 Thou shalt do no murdre.
7 Thou shalt not commyt adultry.
8 Thou shalt not steale.
9 Thou shalt beare no false wytnesse against thy neighbour.
10 Thou shalt not[2]) desyre thy neyghbours house, thou shalt not desyre thy neyghbours wyfe, not[3]) his seruaunt. nor his mayde, nor his oxe, nor his asse, nor any thynge that is thy neyghbours.

Matt. Thou shalte loue the Lorde thy God with all thyne harte, with all thy
22 soule, and with al thy mynde. This is the fyrst and the chiefe commandement. And the seconde is like to this. Thou shalt loue thy neyghbour as thy selfe. In these two commandementes hang al the lawe, and the prophetes.

Matt. 7 Therfore what so euer ye wyll that men shulde do to you, euen so do ye to them. This is the lawe and the prophetes.

Oratio ad Devm pro timore pio ex psalmo secundo. [Page 7]

DA Domine ut tuis praeceptis eruditus, tibi seruiam in timore, tibique exultem cum tremore, apprehendens in omnibus disciplinam tuam, nequando irascaris, et peream de uia iusta. Initium enim sapientiæ timor domini.

A prayer to God for deuoute feare, out of the seconde Psalme.

Graunt me O Lorde, that beinge instructed in thy commaundementes, I may serue the in feare, and may with tremblynge reioyce vnto the, receyuyng in all thynges thy discipline, that thou maist not at any tyme be angry, and I perishe from the rightuous way. For the fyrste degree of wysedome is the feare of the lorde.

---

[1]) Mit Tinte auf Rasur.
[2]) Mit Tinte darüber eingefügt: vniustly; thou ausradiert.
[3]) not mit Tinte in nor verwandelt.

ALTERA pro docilitate pietatis.

SERVVS tuus ego sum, da mihi intellectum domine, ut discam mandata tua. Quoniam lex tua immaculata conuertens animas, sapientiam præstans paruulis. Iusticie tue recte letificantes corda, præceptum tuum lucidum illuminans oculos, declaratio sermonum tuorum illuminat, & intellectum dat paruulis. Quoniam tu domine das sapientiam, & ex ore tuo prudentia & scientia.

An other prayer for aptitude to learne godlynesse. [Page 8]

THY seruaunt I am O lorde, gyue me vnderstanding that I may learne thy commaundementes. For thy law is vndefiled, conuerting sowles, and assuredly gyuynge wysedome vnto lytell babes. Right are thy statutes, making hertes glad, thy preceptes clere, gyuyng light to mens eies. The opening of thy wordes giueth light, and ministreth vnderstanding vnto litell babes. For thou, O lord, doest giue wysedome, and out of thy mouth issueth prudence and knowledge.

Jacobi primo. In the fyrste chapiter of James.

Every good gifte, and euery perfect gift is from aboue, commyng downe from the father of lyghtes: with whom is no variablenes, nor shadowing of mutabilitie.

Londini in officina Thomæ Bertheleti typis impress.
Cum priuilegio ad imprimendum solum.
AnnO MDXLIII.

Titelblatt (s. oben). [Page 9]

Henry the VIII, By the grace of god kyng of England, Fraunce, and Ire- [Page 10]
land, defendour of the feithe, and of the church of England, and also of Irelande, in erth the supreme hed, to all schoolemaisters and teachers of grammer within this his realm greetynge. Emong the manyfolde busines and moste weyghty affayres, appertaynyng to our regall auctoritee and offiyce, we forgette not the tendre babes, and the youth of our realme, whose good education and godly bryngyng vp, is a greate furniture to the same and cause of moche goodnesse. And to the intent that hereafter they may the more readily and easily attein the rudymentes of the latyne toung, without *the* greate hynderaunce, which heretofore hath been, through the diuersitie of grammers and teachynges: we will and commaunde, and streightly charge al you schoolemaisters and teachers of grammer within this our realme, and other our dominions, as ye intend to auoyde our displeasure, and haue our fauour, to teache and learne your scholars this englysshe introduction here ensuing, and the latyne grammer annexed to the same, and none other, which we haue caused for your ease, and your scholars spedy preferment bryefely and playnely to be compyled and seth forth. Fayle not to apply your scholars in lernynge and godly education.

To the reder. [Page 11]

Albeit this realme of Englande hath iuste cause to thynke it selfe moste bounden to the goodnes of God, for manifolde and sundry benefittes receyued of his inestimable bountifulnesse, yet if we wyl wey the iust valu of thynges in an equall balance, as a certayn wyse Phylosopher dyd, whiche affirmed that realme to be most happy, where as eyther a wise and a lerned man had the rule, or the ruler applyed hym selfe to wysedom, and lernynge: we may perceyue vs englishmen, in nothyng so fortunate, as in that we haue a kyng and gouernour, both of excellente wysedome, lernyng, and vertu, and also of great study and diligence to

encreace the same, whose kyngly qualities, whan they shal here after by such godly monumentes, as his maiesty shal leaue behynd hym, appere so playnly to his posteritie, as we now presently see thynges, many of them alredy don, som indoing, and mo shal see, which his maiestie by the grace of god, entendeth here after to do: out of questyon al *that* haue gone before hym, may wel appere but shadowes. And to leaue the large fieldes of his pryncely actes, wherein the wysest and best lerned myght walke tyll wyt and eloquence were bothe wery, what constant iudgement, and what profound knowlege hath his maiesty shewed and declared to all the world, in this varietie of iugementes and lerninges? and what peynes, study, and travayle doth he take, to bryng thynges farre out of square to a conformitie, [1])and to take good heede of Christis churche to lead his flock into[1]) the folde of true [Page 12] doctrine, *the* hurdels of the same so wel vnderpyght, *that* the wolues shal not be able to ouerthrowe theme. And as his maiesty purposeth to establyshe his people in one consent and harmony of pure *and* tru relygion: so his tender goodnes toward the youth *and* chyldhode of his realme, entendeth to haue it brought vp vnder one absolute and vniforme sorte of lernynge. For his maiestie consideryng the great encombrance and confusion of the yong and tender wittes, by reason of the diuersity of grammer rules and teachinges. (For here tofore euery maister had his grammer, and euery schole dyuers teachynges, and chaungyng of maisters and scholes dyd many tymes vtterly dull and vndo good wyttes) hath appoynted certein lerned men mete for suche a purpose, to compile one bryef, plaine, *and* vniforme grammer, whiche onely (al other set a part) for the more spedynesse, and lesse trouble of yong wittes, his hyghnes hath commanded all scholemaysters and teachers of grammer, within this his realme, and other his dominions, to teache their scholers. Nowe consider you fathers in this realme, howe moche ye be bound to such a gratious kyng, whose care is not onely for you, but for your posterity also, and your tender babes. And you scholemaisters of England, to whome the cure and education of tender youthe is commytted, with what great study and dylygence ought you to folowe the example of our most gratious soverayne? which among the infinite busynes apperteinyng to his regall office, so ernestly mindeth the wel bryngyng vp of youthe, in lernyng and vertue? Howe glad, howe desirous ought you to be, not only to do this his gracis commaundment but also busylye to applye your selues, to trade and bryng vp your scholers in [Page 13] good maners, in knowlege of tonges, and sciences? And somewhat to declare vnto you the condition *and* qualitie of this grammer, ye shall vnderstand, that the VIII partes of spech, and the Construction of the same, be not here set forth in englysshe at large, but compendyously and briefely for the weake capacitie of yong and tender wyttes. And therfore if anythyng semeth here to want in this englyshe Introductions, ye shall vnderstande, it was left out of purpose, and shall be supplied in the latyn rules made for the same intent, whiche chyldren shalbe apte to lerne, what tyme they shall haue competent vnderstandyng by these former rudimentes. You tender babes of Englande, shake of slouthfulnes, set wantonnes a parte, apply your wyttes holy to lernyng and vertue, wherby you maye doo youre duetye to god and your kyng, make gladde your parentes, profytte your selues, and moche auaunce the common weale of your countrey.

Let noble prynce Edwarde encourage your tender hartes, a prince of greate

---

[1]) auf Rasur mit Tinte.

towardnes, a prynce in whome god hath powred his graces abundantly, a prince framed of suche perfectnes of nature, that he is lyke, by the grace of god, to ensue the steppes of his fathers wysedome, lernynge, and vertue, and is nowe almost in a redynesse, to rounne in the same rase of lernyng with you. For whom ye haue great cause to praye that he may be the soonne of a longe lyuyng father.

Lerne dylygently.
Loue God entierly.

Ad Pubem Anglicam Hexasticon. [Page 14]

O Tua parue puer non parua est gloria, Rex est
Commoda qui studiis prospicit ampla tuis.
Rex magnus tibi parue puer, Rex porrigit ultro
Dulcia nectareæ pocula grammaticæ.
Accipe munifici dulcissima pocula regis,
Hæc hauri, hæc auidis faucibus ebibito.
Arma Regis Anglie Et Francie.

God Save The Kyng.

Godly Lessons for Chyldren.

It Is The Fyrst poynte of wysedome to knowe thy selfe.
Primus est sapientiæ gradus te ipsum noscere.
Feare of the Lorde is the begynnyng of wysedome.
Initium sapientiæ timor domini.
There is no manne that synneth not.
Non est homo qui non peccet.
If we saye we be fautelesse we deceyue our selues, and truthe is not in vs.
Si dixerimus peccatum non habemus, nos ipsos fallimus, et ueritas in nobis non est.
So God loued the worlde, that he gaue his only begotten soonne, that none whiche beleueth in hym, shuld perisshe, but enioye euerlastyng lyfe.
Sic deus dilexit mundum, ut filium suum unigenitum daret, ut omnis qui credit in eum, non pereat, sed habeat uitam æternam.
Christe is the lambe of God, whiche taketh away the synnes of the worlde.
Christus est agnus dei, qui tollit peccata mundi.
There is none other name under heauen, giuen unto menne, by the whiche we must be saued.
Non est aliud nomen sub cælo datum hominibus, in quo oporteat nos saluos fieri.
He that hath my commandmentes, and kepeth theim, it is he that loueth me.
Qui habet precepta mea et seruat ea, ille est qui diligit me.
Ye be my frendes, if ye do what so euer I command you.
Vos amici mei estis, si feceritis quæcunque ego præcipio uobis.
I gyue you a newe commaundement, to loue eche other, as I haue loued you.
Preceptum nouum do uobis ut diligatis mutuo, sicut dilexi uos.
Not the herers of the lawe be iust before god, but they that expresse the lawe in theyr workes, shall be counted iuste.

Non qui audiunt legem iusti sunt apud deum, sed qui legem factis exprimunt, iusti habebuntur.

Honour thy father and mother, that thou mayest doo well, and lyue long vpon the earthe.

Honora patrem et matrem, ut bene tibi sit, et sis longeuus in terra.

Be subiect to the kyng, as to the moste excellent, and to his deputies, whiche be sent of hym.

Regi subditi estote tanquam precellenti, et præsidibus ut qui ab eo mittantur.

Dooe reuerence to age.

Coram cano capite assurge.

Thou shalt not hurte no wydowe, ne none that is fatherlesse.

Viduæ et pupillo non nocebis.

Thou shalt vpbrayed no straunger.

Aduene non exprobrabis.

Nothyng is gyuen more truely to Christe, than that that is gyuen to the poore.

Nihil uerius datur Christo, quam quod egenis confertur.

Se not what thou giuest, haue an eie what thou takest.

Da cecus, accipe oculatus.

A good conscience, is a sure defence.

Murus eneus sana conscientia.

Be in dede, as thou dooest pretende.

Quod uideri uis esto

It is trewe honour to be worshypped for vertue.

Verus honor est uenerari ob uirtutem.

It is trewe glory, to be well reported for vertue.

Vera gloria est bene audire ob uirtutem.

It is trewe nobilytie to be lyke in condityons to the good parentes

Vera nobilitas est, bonis parentibus esse moribus similis.

It is trewe power to haue many whome thou mayste doo for.

Vera potentia est, habere multos quibus probe consulas.

There is no stronger defence, than faythfull frendes.

Nullum potentius satellitium, quam amici fideles.

Frendeshyppe is the sauce of lyfe.

Sal uitæ amicitia.

There is no true frendshyp but emong good menne.

Vera amicitia non est nisi inter bonos.

Pleasure is the bayte of myschiefes.

Voluptas malorum esca.

Memory is made weake with delycates.

Memoria delitijs eneruatur.

Dyuerse meates be noysome to man, but dyuers sauces more noysome.

Varietas ciborum homini pestilens, pestilentior condimentorum.

Wyne is poyson to the synewes, and the destruction of memorye.

Vinum neruorum uenenum et memoriæ mors est.

Gaye garmentes prouoke to pryde.

Culta uestimenta sun tinstrumenta (!) superbiæ.

Be not asshamed to learne thynges that thou knowest not.

Que ignoras ne pudeat querere.
Learne of fooles to be more ware.
Ex stultis disce quo fias cautior.
Learne of wyse men that thou mayest be the better.
Ex sapientibus disce quo fias melior.
Tyme ought to be moche sette by.
Magno æstimandum tempus.
Truthe is the doughter of tyme.
Veritas temporis filia.
A trew man is beleued, yea though he lye.
Veraci creditur et mentienti.
A lyer is not beleued, though he swere.
Mendaci non creditur ne iurato quidem.
Let no daye scape without profitte.
Nullus prætereat sine linea dies.

Die nach den *Godly lessons* folgende Syntax ist gegenüber der hier abgedruckten von 1566 um ein bedeutendes kürzer, hat aber doch schon dieselbe Anordnung. Auf die Grammatiken folgen das *Carmen de moribus, Institutum Christiani Hominis.* Druckerzeichen; dann folgt der lateinische Teil. Weitere Exemplare dieser Grammatik aus der Regierungszeit Heinrichs VIII. sind mir nicht bekannt.

Die nächste Ausgabe, von der ich nur ein Fragment von vier Blättern im Lambeth-Palace sah, ist von 1548. In dem Stück *To exhorte* steht (Z. 130) noch spezifiziert: *an Englishe Booke, as the Psalter or Salomons Prouerbes or Ecclesiasticus.* Der privilegierte Drucker ist jetzt Reginaldus Wolfius. Die Vorrede Eduards VI. lautet:

Edwarde The VI, By the Grace of God, Kyng of England, Fraunce, and Ireland, defendour of the faith, and of the Church of England and also of Ireland, in earthe the supreme head, to all scholemaisters and teachers of grammar within this our realme gretyng. There is nothyng more necessary for the forwardnesse of lernyng which ought to be plentiful and orderlike in all our realmes *and* dominions, than one like and agreable fascion of grammar, to be vsed of euery master in instructyng al youth committed to the gouernance of his teaching. For the tendernes of youth is so soft, that they can scarsly auoyde the print of any one kynd of grammar, and muche lesse can suffer the endles diuersitee of sundry scholemasters, which how many so euer thei be in numbre, doth almost thinke euery man hym selfe to haue the best and rediest kynd of teachyng. And the chaunge of Scholemasters, by necessary chances, is so common and so requisite, that men can not kepe their children alwaies with one schoole maister and in one place, but be commonly compelled and often, to shift them both and so necessarily constreyned for diuersitee of grammars to lose great tyme, because thei can not so wel away with an vnknowen deuise, as with their olde and oft beaten fascion. Wherfore it hath ben confirmed by our noble Father and now by thaduise of our entierly beloued vncle Edward, duke of Somerset, Gouernor of our Roial person,

and Protector of al our Realmes *and* Dominions *and* subiectes, *and* other of our privy counsel, we haue thought good to establish the same, that this one kynd of grammar, printed by our well beloued subiect Reynold Wolfe, our printer of Latin, Greke, *and* Hebrue, should be openly and priuately redde to al kynd of lerners in euery grammar schole, *and* other places of techyng, and the same and none other to bee vsed. Therfore we wyl and command *and* straightly charge al ye scholemasters *and* techers within this our realme and other our dominions, as ye entende to auoyde oure displesure *and* haue our fauour, *that* ye neither vse nor teach priuily or openly any other than this englishe Introduction, here insuing, and the Latin grammar annexed to the same, that the inconuenience aforesaide myght be auoided, and the contrary commoditees might ensue. Ye shal herein not only shew your selues obedient to the powers, but also profitable to the realme, and easy to the learners.

Die Ausgaben von 1557 ab gehören dem Typus von 1566 an, der in meinem Abdruck unter dem Text steht. Die wichtigste Neuerung in diesen Ausgaben ist, wie sich auf den ersten Blick ergibt, eine ziemlich bedeutende Erweiterung des syntaktischen Teils. Die Bearbeiter dieser späteren Umarbeitungen sind bisher noch nicht ermittelt.

2. Benutzung der Grammatik in der Zeit Shakespeares und später.

Nach den oben abgedruckten Vorreden sollte Lilys grammar im ganzen Reiche ausschließlich gebraucht werden. Die privilegierten Drucker waren der Reihe nach Th. Berthelet, R. Wolff und J. Flower. Über des letztgenannten Privileg spricht sich der folgende Eintrag im Stationer's Register aus:

Arber, *Stationer's Register* 1, 115 (Dez. 1582):

Item a note of the offices and other speciall licenses for printing graunted by her maiestie to diuerse persons: with a coniecture of the valuation.

Master Flower ffirst her maiesties Printer for the Latin tongue hath among other thinges the Grammar, and accidens for the instruction of youth; which being but a small booke, and occupied by children, is greatlie spent; and therefore the most profitable Copie in the Realme for the quantitie which is yet so muche the more gayneful, for that the Printer with some greater charge at the first for furniture of letter hath the most part of it alway ready set: otherwise it would not yeeld the annewitie which is paide therefore: And I haue heard those fyve men saye that occupie the same that they would willingly geve two, or three hundred pound to be rid thereof. But if any intrusion shoulde be made, by compiling and publishing any other but the same (as it happeneth often in other cases) they should suffer extreame losse, or els master Flower must loose his annewity.

Nicht nur königliches Dekret, sondern auch die Convocatio prælatorum sorgt für die Einführung des Buches, wie die zwei folgenden Beschlüsse aus den Jahren 1571 und 1604 dartun.

Convocatio prælatorum 1571:

Ludimagistri nullam docebunt grammaticam nisi eam quam solam regia majestas per omne regum in omnibus scholis legi mandavit.

A. D. 1604:

Dicti etiam ludimagistri grammaticam autoritate Henrici octavi editam et deinceps Edwardi sexti et reginæ Elizabethæ felicissimæ memoriæ temporibus continuatam, et non aliam prælegent aut docebunt.

Cardwell, Synodalia, 1, 128 u. 210.

Trotzdem werden zu Anfang des 17. Jahrhunderts gelegentlich im Privatunterricht schon andere Grammatiken gebraucht, wie H. Peacham 1622 im *Compleat Gentleman* (Neudruck von G. S. Gordon, S. 27) bezeugt:

Beside, most of them [viz. Schoolmasters] want that good and direct method, whereby in shortest time and with great labour, the Scholler may attaine unto perfection: some teaching privately, use a Grammar of their owne making; some again, none at all: the most Lillies, but præposterously posted over, that the boy is in his Quantity of Syllables before hee knoweth the Qualitie of any one part of speech.

Eine im Jahre 1675 beim Oberhaus eingebrachte Bill betr. allgemeiner Einführung bezw. Beibehaltung der Grammatik erlebt schließlich nur noch die erste Lesung (vgl. Lupton DNB sub Lilly). Und so muß denn Oliver Goldsmith, obwohl Lily's rules noch allgemein lebendig sind, doch bedauern, daß das Buch nicht durchgehends mehr gebraucht wird; vgl. The Bee, 10. Nov. 1759.

To continue in the same pedantic strain, though no schoolmaster, of all the various grammars now taught in schools about town I would recommend only the old common one; I have forgot whether Lilly's or an emendation of him. The others may be improvements; but such improvements seem to me only mere grammatical niceties . . .

3. Aussprüche der Pädagogen über die Grammatik.

Elyot und Ascham sprechen sich in ihren Erziehungsbüchern nicht über unsere Grammatik aus. Elyot bemerkt nur (Gov. ed. Croft 1, 33): And as touchynge grammere there is at this day better introductions and more facile than ever before were made, concernyng as wel greke as latine, if they be wisely chosen. Ascham hingegen ist offenbar mit keiner der vorhandenen Schulgrammatiken zufrieden (ed. Arber, Repr. p. 110). I wish that all rules were shorter than they be . . . Dagegen spricht sich der Headmaster von Merchant Taylors' School, Mulcaster, in der Widmung seiner *Positions* (1580) an die Königin folgendermaßen aus:

That noble Prince King Henry the eight, your Maiesties most renowned father vouchesafed to bring all Grammers into one fourme, the multitude therof being some impediment to schoole learning in his happie time, and thereby both

purchased himselfe great honour, and procured his subiectes a marueilous ease. Now if it shall please your Maiestie by that Royall example which otherwise you so rarely exceede, to further not only the helping of that booke to a refining: but also the reducing of all other schole bookes to some better choice . . . und p. 267. (Neudruck von R. H. Quick.) Nothing continueth one in our schooles but the common grammar set furth by authoritie which confirmeth mine opinion both by pollicie in the first setting out and by profit in the long continuing wherein we all agree perforce as in a case of higher countenance and already ruled. Which booke whether it may stand still with some amendement, or of necessitie must be cast some other way, for better method, it shall then be seene when comparisons come in season, that the alteration may shew whether there were cause to chaunge, or some iniurie offered to chaunge without cause. For both that booke, and all the like which serue for direction and method, must be fashioned to the matter which they seeme to direct by rule and precept, being not of themselues but made to serue others. This we haue by it that vniformitie out of all controuersie is best, but whether it selfe be best, that is yet in controuersie.

Im nächsten Jahrhundert fällt der schon oben erwähnte Peacham zwar nicht ein Urteil über die Grammatik, doch erwähnt er Lily als *the author of our Grammar* . . . und nennt ihn «*an excellent Latine poet, a singular Grecian.*» Neudruck von G. S. Gordon, pp. 92f.

Für das achtzehnte Jahrhundert verweise ich auf den oben zitierten Satz von Goldsmith.

Im neunzehnten Jahrhundert hat Charles Lamb der pädagogischen Bedeutung unseres Buches und seiner Verfasser seinen Tribut gezollt im Kapitel «The Schoolmaster» seiner *Essays of Elia* (1818).

Rest to the souls of those fine old Pedagogues; the breed long since extinct, of the Lilys and the Linacres: who believing that all learning was contained in the languages which they taught . . . With what a savour doth the Preface to Colet's, or (as it is sometimes called) Paul's Accidence set forth! To exhort (*folgen Z. 31–36 der Ausgabe 1566*). How well doth this stately preamble (comparable to those which Milton commendeth as having been the usage to prefix to some solemn law, then first promulgated by Solon or Lycurgus) correspond with and illustrate that pious zeal for conformity, expressed in a suceeding clause, which would fence about grammar rules with the severity of faith-articles! — as for the diversity (*folgt Z. 50—54*). What a gusto in that which follows: «Wherein it is profitable that he (the pupil) can orderly decline his noun and his verb.» *His* noun!

Gegen den gar zu gelehrten lateinischen Teil unserer Grammatik zeigt R. Southey im *The Doctor* (1834) bei Schilderung seines Ideallehrers seinen Abscheu, obgleich er andererseits den großen pädagogischen Wert des ganzen Werkchens nicht verkennt; vgl. l. c. I, 133

He [i. e. Richard Guy, The Schoolmaster of Ingleton] never crammed the memory of his pupil with such horrific terms as *Prothesis, Aphæresis, Epenthesis*,

Syncope, Paragoge, and *Apocope;* never questioned him concerning *Appositio, Evocatio, Syllepsis, Prolepsis, Zeugma, Synthesis, Antiptosis*, and *Synecdoche;* never attempted to deter him (as Lily says, boys are above all things to be deterred) from those faults which Lily also says seem almost natural to the English — the heinous faults of *Iotacism, Lambdacism* (which Alcibiades affected) — *Ischnotesism, Traulism* and *Plateasm.* But having grounded him well in the nouns and verbs, and made him understand the concords, he then followed in part the excellent advice of Lily thus given in his address to the Reader: When these Concords be well known . . *folgt bis* his lesson in mind.

Guy followed this advice in part; and in part he deviated from it, upon Lily's own authority, as «judging that the most sufficient way which he saw to be the readiest mean.»

4. Anspielungen auf unsere Grammatik in der Literatur.

a) Anspielungen ernster Art.

Ein so allgemein eingeführtes und fast auswendig gelerntes Buch muß natürlicherweise auch Spuren in der Literatur zurücklassen. Die lateinischen Zitate, die meist moralischen Inhalts sind, sowie das *Carmen de Moribus* werden entsprechend benutzt.

Da nimmt ein Autor oder Drucker als Motto solch einen Satz, wie Barnaby Rich in *His farewell to Military profession*, wo der Satz *Malim me divitem esse quam vocari* auf dem Titelblatt der von Robart Walley 1581 gedruckten Ausgabe figuriert; vgl. Shakespeare's Library [2] I, 1 p. 383 und den Neudruck der Shakespeare-Society 1846, wo *Malui* statt *Malim* gedruckt ist; s. ob. p. 131 *Malo te diuitem esse quam haberi.*

Oder Matthew Prior setzt auf das Titelblatt seines *Hind and Panther* (1687) den Schluß eines Hexameters aus den Geschlechtsregeln des zweiten Teils: *Nec vult Panthera domari. Quæ Genus.*

Einem Dritten hilft sogar Lily bei einer ernsten Entscheidung über künftige Tätigkeit; so erzählt Thomas Ellwood in *My Relations with Milton* (1609), er habe sich nur schwer entschließen können, die Kinder des I. Penington zu unterrichten und von seinem Studiengang abzuweichen. Dann fährt er fort

> To render this digression from my own studies the less uneasy to my mind, I recollected and often thought of that Rule of Lily
>
> *Qui docet indoctos, licet indoctissimus esset,*
> *Ipse brevi reliquis doctior esse queat.*
> He that th'unlearned doth teach, may quickly be
> More learned than they, though most unlearned he.

Vgl. *Carmen* 1748/49. Engl. Garner 3, 480.

Entsprechend finden sich diese moralischen Anspielungen auch sonst; so *Pedantius,* A Latin Comedy, formerly acted in Trinity College, Cambridge (zwischen 1580 und 81).

Z. 2107. *Nil tam difficile est quod non sollertia vincat.*

Vgl. *Carmen de Moribus* 1726.

1677 *Te vero mentis inopem quae oblatum hoc respuis aurum.*

1688 *Stultorum plena sunt omnia.*

Vgl. Var. zu Z. 1543 ff.

Der vaterlos in der Literatur herumirrende und unzählige Male zitierte Satz: *Solamen miseris socios habuisse malorum* mag seine weite Verbreitung auch unserer Grammatik danken, soweit englische Literatur in Betracht kommt; vgl. A. W. Ward, Ausgabe von Marlowe's *Faust*, Oxford 1878, p. 155.

Hierher auch Shakespeares Zitate in *Twelfth Night* II, 3:

Sir Toby: Approach Sir Andrew: not to be a-bed after midnight is to be vp betimes: and *diluculo surgere,* thou know'st.

Vgl. Var. zu Z. 1506 ff.

Love's Labour's Lost IV, 2:

Holofernes: *Mehercle!* if their sons be ingenious, they shall want no instruction: if their daughters be capable, I will put it to them. But *vir sapit qui pauca loquitur.* A soul feminine saluteth us.

Vgl. Var. zu Z. 1503 ff.

Porter, *The two angry women*, sc. 11:

Ther's falsehood in fellowship. *amicus certus in re incerta cernitur*; time and truth tries all.

Vgl. Var. zu 1500 ff.

Noch 1840 beruft sich Dr. Barham in den *Ingoldsby-Legends* für seine Verachtung des Goldes auf Lily's Autorität: «And money that source of all evil and strife. Note: *Effodiuntur opes, Irritamenta malorum.*» *Ingoldsby-Legends*, ed. Frowde 1905; vgl. *Carmen* Z. 1772.

So bekräftigt auch Southey in *The Doctor* einen pädagogischen Grundsatz mit einem Wort aus Lily (V, 233):

You must learn memoriter, and exercise yourself in writing if you wish to educate your ear and your tongue for foreign service; but all that is necessary for your own instruction and delight at home may be acquired by the eye alone.

Qui mihi Discipulus es — cupis atque doceri, try this method for ten minutes a day, perseveringly, and you will soon be surprised at your own progress.

«Dr. Dove's preceptorical prescription to be taken by those who need it.»

b) Anspielungen in komischer Absicht.

Häufiger aber wird in komischer Absicht auf einen offenbar gut eingepaukten Satz oder eine Regel Lilys angespielt oder die Stelle wörtlich zitiert.

Pedantius. A Latin Comedy formerly Acted in Trinity Coll. Cambridge (betw. 1580,81).

Z. 2129 *non omnibus dormio; huic habeo non tibi.* — Aus *Cic. Ep. Fam.* VII, 24 stammt *Non omnibus dormio;* die Hinzufügung von *huic habeo . .* ist unserer Grammatik zu danken. Ähnlich auch Harvey's letter book: *Non multis dormio; non multis scribo, non cupio placere multis.* Letters between Edm. Spenser & Harvey. 1580 Huth-Libr. I, 74. 981 *In tempore venis, quod omnium rerum est primum* (vgl. 1503—05). — 1309 *Liberabimus to hoc onere* (vgl. Var. zu 1640—75). — 1505 *Cimmerijs tenebris . .* der Ausdruck erklärt sich aus «Carmen» 1761: *Certat et in tenebris viuere Cimmerijs.*

1584 John Lyly, *Alexander and Campaspe* (II, 1):

Diog.: Now I am determined to put away my man and serve myselfe, *quia non egeo tui vel te.*

Manes. Master, you know, a while ago I ran away; so do I meane to doe againe, *quia scio tibi non esse argentum.*

Manes. O Psyllus, *habeo te loco parentis* thou blessest me.

Vgl. Var. zu 1606, zu 1589 ff. und Var. *The Preposition.*

1 Henry IV, II, 1:

Cham. Nay, rather let me have it, as you are a false thief.

Gods. Go to; *homo* is a common name to all men.

Much Ado, IV, 1:

Claud. O what men dare do! what men may do! what men daily do, not knowing what they do.

Bene. How now! Interjections? Why then, some be of laughing, as ah! ha! he!

Vgl. Var. zu 1362 ff.

Love's Labour's Lost, V, 1:

Holofernes: *Novi hominem tanquam te.*

Taming of the Shrew, I, 1:

Tranio: Master, it is no time to chide you now;
Affection is not rated from the heart:
If love have touched you, nought remains but so:
Redime te captum quam queas minimo.

Zitate aus dem lateinischen zweiten Teil.

Titus Andr., IV, 2:

Integer vitae etc.

Vgl. Var. zu Z. 1543 ff. u. ö.

1597. *Trimming of Thomas Nashe Gentleman* by Richard Lichfield (Ricardo de Medico campo).

God save you (right glossomachical Thomas) the virtuous riches, wherewith (as broad spread fame reporteth) you are induced though *fama malum* (as saith

the poet which I confirm, for that she is tam *ficti pravique tenax quam nuncia veri* as well saith Master William Lyly in is adjectiva verbalia in *ax* (Neudruck in Miscellanea Antiqua Anglicana 1871, Vol. 1.)

1600. Nashe, *Summer's Last Will and Testament*, ed. Huth-Libr. VI, 149.

Ile make it good vpon the Accidence, body [of me] that in [his] speech is the diuels Pater noster. Nownes and Pronounes, I pronounce you as traitors to boyes buttockes, Syntaxis and Prosodia, you are tormenters of wit, and good for nothing but to get a schoole-master two-pence a week . . Verba *dandi and reddendi* goe together in the Grammer rule. ib. 160.

1602. *Return from Parnassus.* III, 4.

Phantasma: *Huc ades hæc; animo concipe dicta tuo,*

wo das Satzzeichen wohl mit Absicht falsch gesetzt ist (vgl. Anfang des *Carmen*).

Phantasma: *Calami, Atramentum, charta, libelli Sunt semper studiis arma parata tuis.*

Vgl. *Carmen* 1712/13:

ib. IV, 2.

Phantasma: *Pectora percussit; pectus quoque robora fiunt.*

Vgl. Var. zu Z. 1506 ff.

1638 (gedr.) Thomas Randolph, *The Muses' Looking Glass:*

Anaiskyntia: Here kiss my hand, what is that in Latin?
Kataplectus: *Deosculor manum.*
Anaiskyntia: My lip, nay Sir, you must, if I command you.
Kataplectus: *Osculor te vel osculor a te.*

Vgl. Z. 534 f.

2. Jan. 1712, *Spectator* No. 264 (Steele):

Having observed in Lylys grammar how sweetly Bacchus and Apollo run in a verse; I have (to preserve the amity between them) called in Bacchus to the aid of my profession in the theatre.

Anspielung auf den zweiten Teil.

The Table-Talk and Bon-Mots of Samuel Foote (1721—77); ed. by Will. Cooke, London 1902.

Being asked his opinion of Churchill the poet, he said that Lily the grammarian had already given his character in one line with great accuracy:

Bifrons atque custos; bos fur, sus, atque sacerdos.

Dazu Note des Herausgebers:

Which line Mr. Gostling, a clergyman of Canterbury, has parodied in the following humorous manner.

Bifrons — not living as he preaches;
Custos — of all that in his reach is;
Bos — when among his neighbours' wives;
Fur — when a-gathering-in his tithes;
Sus — sitting at a parish-feast;
Sacerdos lost, a finish'd priest.

The Doctor &c. London 1834.

I p. 51:

Who was the Doctor?

We will begin with the persons for sundry reasons, general and specific. Doth not the Latin grammar teach us to do so, wherein the personal verbs come before the impersonal, and the *Propria quae maribus* precede all other nouns? Moreover by replying to this question all needful explanation as to time and place will naturally and of necessity follow in due sequence.

ib. V, 19:

Cum multis aliis quae nunc perscribere longum est.

Ingoldsby-Legends, ed. Frowde p. 265:

As old Lilly, in whom I've been looking a bit o'late
Says: You'd be bored should I now recapitulate.
Note: *Cum aliis quæ nunc perscribere longum est.*
Propria quæ maribus.

Die Versanfänge einzelner Stücke der Grammatik, nämlich *Propria quæ maribus*, *Quæ genus*, *As in præsenti* und *Qui mihi discipulus* werden oft in die Rede eingeschoben, um schlechthin Lillys Grammatik oder lateinische Grammatik zu bezeichnen.

1588. Marlowe, *Dr. Faustus*, I, 4, 12:

Wagner: Well, wilt thou serve me, and I'll make thee go like *Qui mihi discipulus.*
Clown: How, in verse?
Wagner: No, sirrah, in beaten silk and staves-acre.

vgl. den Anfang des *Carmen* p. 141.

1596. Nashe (Huth-Libr. III, 88): *Haue with you to Saffron-Walden:*

when he was in the heighth or Prime of his *Puer es cupis atque doceri*

vgl. den Anfang des *Carmen* p. 141.

1709. Cibber, *The Rival fools*; ed. London 1760 (II, 112):

Priscian. *Residens aut non residens, per fidem.*

Young Outwib. Prithee, my Dear *Propria quæ maribus*, hold your tongue, or I'll depose you from half your Share presently, Tho' *your hic et hæc Turpis* et *qui mihi Discipulus* Brains (that never got any thing but by Accidence and Uncertainty) allow'd her share, must I do it that bring you grounded Conclusions of wit; hereditary Rules for my Father to get by.

1788. Dr. Vicesimus Knox in *Winter Evenings*, Brit. Ess. XXIX, No. 60 beklagt sich über den Schulmeister.

He languishes over the repetition of rules and precepts which have nothing amusing to his fancy, or improving to his understanding. He goes his round like the millhorse, and his ears rings with cases, declensions, genders, conjugations. *Propria quæ maribus*, *As in præsenti; hic, hæc, hoc* and *di, do, dum.*

1802. Combe, *Dr. Syntax*, p. 105:

Nor did they fail awhile to tarry,
Before St. Paul's learn'd Seminary,
Where Lilly's Grammar did rehearse
Propria quæ Maribus in verse.

Mit Anspielung: *The Doctor* V, 19:

The *Propria quæ Potatibus* will be found not less rich.

Ders. I, 182:

Of the third attitude or Rukeou as it is denominated, I shall only say that the Ancients represented one of their Deities in it, and that it is the very attitude in which *As in præsenti* committed that notorious act for which he is celebrated in scholastic and immortal rhyme, and for which poor Syntax bore the blame. *Verbum sit sat sapienti.*

c) Lilys Grammatik als Gegenstand der Darstellung im Drama und bei Sittenschilderern.

Im Volksdrama findet Lily oft in der Weise Eingang, daß grammatische Probleme in scherzhafter Weise vor das Publikum gebracht werden — jeder versteht ja ohne weiteres die Anspielungen auf die oft gar zu wohl eingetrichterten Regeln der Grammatik.

ca. 1590. Greene, *Friar Bacon* 583 ff.

Bacon: Come on, sirrah, what part of speech is *ego*.
Miles: *Ego*, that is «I». Marry, nomen substantivo.
Bacon: How prove you that?
Miles: Why, Sir, let him prove himself an'a well; I can be heard, felt, and understood.

Vgl. Z. 215:

A nowne is the name of a thynge that is and may be seen, felt, herde or vnderstande.

Hierher auch Shakespeares *Merry Wives* IV, 1:

Evans: William, how many numbers in nouns?
Will.: Two . . .
Evans: What is fair, William?
Will.: *Pulcher* . . .
etc.

Ähnlich *Returne from Parnassus* (1602) III, 1:

Sir Rad: I pray now let me aske you one question, that I remember whether is the Masculine gender or the feminine more worthy.

Immerito: The feminine, Sir.

Sir Rad: The right answer, the right answer.

vgl. Var. zu Z. 1520.

So verwendet auch Matthew Prior in seinen *Dialogues of the Dead* (1686) Sätze der Grammatik.

Dialogues of the Dead. Dialogue between Charles the Emperor and Clenard the Grammarian.

Charles. Burgundy with Brabant and Flanders, Castile, Arragon, Germany possessed: Italy, France, Africa, Greece attempted.

Clenard. Noun Substantive and Adjective, Pronoun, Verb, Participle declined: Adverb, Conjonction, Preposition, Interjection undeclined.

Repr. by Walter, Cambridge Univ. Press 1907, II, 207 und ib. 213:

Charles. Well, I will not shew my Anger against this word-man. O brave Clenard, why this is all. *Hydrops, Nycticorax, Thorax, et Mascula vervax.*

Clenard. Upon my word, good Emperor, I am glad to find you understand Your Grammer so well.

Eine ähnliche komische Absicht verfolgen die Sittenschilderer, wenn sie den Geistlichen auf der Kanzel grammatische Probleme erörtern lassen.

John Eachard, *The Grounds and Occasions of the Contempt of the Clergy* (1670) erzählt von den Predigern (Engl. Garn. 7, p. 266 f.):

Or else they rake Lily's grammar, and if they can but find two or three letters of any name in any of the Rules or Examples of that good man's works, it is as very a piece of wit as any has passed in the town since the King came in.

Aber das ist unzeitgemäß; denn

we shall find that a quotation out of *Qui mihi,* an Axiom out of Logic, a Saying of a Philosopher or the like will not in our days pass or be accepted for Wit.

Ähnlich schildert auch der Spectator einen Prediger in einer Landstadt Nr. 221:

[he] resolved to give his parish a little Latin in his turn; but being unacquainted with any of the Fathers, he digested into his sermons the whole book of *Quæ genus*, adding however such explications as he thought might be for the benefit of his people. He afterward entered upon *As in Præsenti*, which he converted in the same manner for the use of his parishioners.

d) Allgemeine Erwähnungen von Lilys Grammatik.

Ganz allgemein wird Lilys Grammatik erwähnt an folgenden Stellen:

Nashe, *Haue with you* . . III, 88:

But in his Grammer yeares he was a verie graceless litigious youth and one that would pick quarrels with old Gulielmus Lillies Sintaxis and Prosodia, everie howre of the daye.

Ben Jonson, *The New Inne* II, 224:

> Lat. Is he a scholler? Hos. Nothing lesse
> But colours for it, as you see, wears black:
> And speakes a little taynted, fly-blowne Latin
> After the Schoole Bea. Of Stratford o' the Bow
> For Lillies Latine is to him vnknow.

vgl. Ed. Bremner Tennant Anm.

Peacham berichtet:

The three daughters of ever famous Sir Thomas Moore were . . so diligently held to their booke, that Erasmus saith he found them so ready and perfect in Lilly . .

R. Head, *The English Rogue* . . London 1665, I, 3:

[My father] Being admitted into the Grammer-School by the strength of his memory, to his Masters great amazement, in a very short time he had Lillies Rules by heart . .

John Eachard, *The Grounds and Occasions of the Contempt of the Clergy and Religion Enquired into.* (London 1670) spricht über die Ausbildung der clerici. Engl. Garner, 7, 255:

if a lad . . can sing over very tunably three or four stanzas of Lilly's poetry . . a forward boy cries the Schoolmaster.

Some Characteristics of the English Stage before the Restoration.

By

Arthur R. Skemp.

I. A Forgotten Print of a 17th century Stage.

Hitherto, three pictures of pre-Restoration stages[1] have been known: —

(1) De Witt's sketch of the interior of the Swan Theatre (1596; in the University Library at Utrecht). This sketch has naturally exercised very great influence on conceptions of the public stages. Mr. Fleay, however, states that the Swan was used for stage-plays only from Aug. 29th, 1611, to March 1613; before and after this time, for fencing, etc.[2] It is therefore very risky to infer, as has usually been done, that all the characteristics of the Swan stage were general characteristics of all public stages. Many can be corroborated — e. g. from the contract for building the Hope Theatre.[3] Others may have been peculiar to the Swan — the wooden background, pierced only by two doors, one at each side; the absence of any opening in the middle of the background to allow the arrangement of an inner stage; the total absence of curtains. No general statements on these points can be founded on the Swan picture.

---

[1]) All three are reproduced in Dr. Wegener's *Die Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Theaters,* Halle a. S. 1907: a very suggestive monograph, from which, however, we shall have to dissent in several points in the course of the present article.

[2]) *Biog. Chron. of Engl. Drama,* 1891, II. 96.

[3]) Malone, *Prolegomena* (Boswell's Shakespeare, Vol. III, 1821) p. 343. All our references to Malone are to this volume.

(2) The picture of the Red Bull stage, on the title-page of Kirkman's *The Wits, or Sport upon Sport* (1672).

(3) The picture on the title-page of W. Alabaster's *Roxana* (1632). *Roxana* was played in the hall of Trinity College, Cambridge, but the picture probably represents a conventional private theatre stage. This impression, and not that of an extemporised stage, is strongly given by the boxes over the stage and the railing round it. Further, unless the sketch were furnished by a Cambridge man, the designer would naturally draw on his knowledge of the London private theatres.

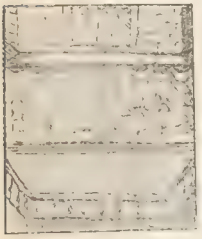


Fig. 1.

The *Roxana* picture thus certainly represents a covered stage; and in all probability its features are those of some London private theatre stage.

To these, a fourth may now be added. On the title-page of Nathanael Richards' *Tragedy of Messallina* (1640)[1] there is a small print of a stage, which has hitherto escaped notice. A facsimile is given in Fig. 1.

It will be noticed that the stage here depicted resembles that of the *Roxana* picture in three points:

(1) The lower part of the background is formed by curtains, running the entire width of the stage.
(2) The stage grows narrower towards the front.
(3) Round the stage runs a low railing, separating it from the auditorium.

It is, however, broader than the *Roxana* stage.

Above the stage, shut in by running curtains dividing in the middle, is a box or pair of boxes, similar to those shown in the other pictures. But this is not the only upper stage, and here our picture is unique. Immediately below the boxes, and running entirely round the upper part of the background, projects a broad shelf, from the front edge of which hang the curtains forming the lower part of the background. Unfortunately the careless drawing of the picture obscures one important point: that this shelf is horizontal. Towards the left (from the spectator's point of view) its thickness is shown: and remembering that the sketch supposes a point of view above the stage — as the drawing of the main stage clearly shows — we see

[1]) Two copies in the British Museum.

that here we have in fact a platform of considerable breadth, which could very well be used as an upper stage. This appears clearly if the right half of the picture is covered. The character of the platform is obscured in the picture as a whole, because towards the right the line showing the junction of the platform with the background drops, and the lines showing its front edge run together, so that the impression of a downward slope is given. This drop from the true horizontal is certainly due to bad drawing, since the viewpoint is clearly in a line at right angles to the background from its middle point; and carelessness can also explain the blurring of the lines of the front edge, while on the contrary the clear double line to the left must be deliberate. Apparently the background, above the platform, is substantial — probably wooden — the platform being built out from it. The curtained box confirms this impression, and further shows that room is still available behind the upper background. This wooden background must be built up from the stage: either on strong posts; or as a wooden wall, with doors, like the background in the Swan picture. Between this and the curtains hanging from the front of the platform there would be a stage-space corresponding to the platform — an "inner stage," revealed by drawing back the curtains.

Our picture thus affords valuable evidence concerning

(1) the shape of the stage;
(2) the character of the upper stage;
(3) the inner stage and traverse curtain.

On these points we may trust it; for though the artist, drawing for a title-page, would make his sketch as flattering as possible, he would scarcely invent any essential feature.

I have shown elsewhere[1] that *Messallina* was probably played at the (rebuilt) Fortune Theatre, but that no positive statement on this point can be made. Our picture thus probably represents a public stage; but we shall not base solely upon it any definite inferences about the public stage. We shall use its evidence to corroborate that drawn from other sources, and above all, to throw light on the vexed questions of the use of the "traverse" and the inner stage, and the nature of the upper stage.

[1]) *Nathanael Richards' Tragedy of Messallina*, Straßburg Inaugural-Dissertation, 1908, p. 31 f.

II. The Public Stages before the Restoration.

Three features, based on the known particulars of the stages of the Swan, the first Globe, and the first Fortune Theatre, are generally accepted as characteristic of the public stages: —

(1) a projecting roof (the "heavens" or "shadow"), covering part of the stage, supported by pillars on the stage;

(2) a rectangular stage, projecting at least to the middle of the building (in the Swan picture apparently further);

(3) in the Swan, and by inference in the others, a wooden background; with two doors, one towards each side, giving entry onto the stage.

Doubtless these features characterised the earliest public stages; and it never seems to have been questioned that they were retained by all public theatres. The chief purpose of this article is to show that the common assumption is mistaken; that a second type of public stage developed, which may even have been the prevailing type in the later buildings.

1. The Heavens, and the Background.

Important evidence is given on these points by the picture of the Red Bull stage.[1] Wright's *Historia Histrionica* (1699) definitely states that the Red Bull was a public theatre.[2] There is no reason whatever to doubt the statement, for Wright displays extensive information, which at all points where it can be checked is accurate. It is true that the *Historia Histrionica* was first published long after the probable demolition of the Red Bull. Kirkman, in 1672, speaks as though it no longer existed; and the latest known reference to it as still standing is Davenant's, in 1663: "The Red Bull stands empty for fencers: there are no tenants in it but spiders."[3] It was probably pulled down soon after the last named date. Nevertheless, Wright may very well have seen the theatre, for he was old enough in 1668 to publish a poem and an essay; and in any case, tradition on such a point would probably not fail or go astray.

---

[1]) v. p. 102.

[2]) Dr. Wegener (*op. cit.* p. 20) assumes that it was a covered theatre; I do not know on what evidence, other than that of the general impression made by the picture in view of current theories. He does not refer to the decisive passage in the *Historia Histrionica.*

[3]) Cf. Collier, *History of Eng. Dram. Poetry and Annals of the Stage*, 1879, III. p. 135.

Kirkman certainly knew the Red Bull, and his picture may be trusted in its main points; but it was drawn from memory, with the special purpose of illustrating his text, and this must be remembered especially in considering the following two points.

(1) Wright says "there" (i. e. at public theatres, the Red Bull being named) "they always played by day-light." Kirkman's picture shows footlights, and two candelabra — one on each side of the entrance — hanging from the boxes at the back of the stage.

Here the contradiction is only apparent, for the picture shows the stage as used for the performance of drolls, in the time when all other theatres were closed.[1] The conditions of these performances "by stealth, and under pretence of rope-dancing or the like" might naturally differ from those of the regular performance of plays, before the closing of the theatres. Wright's statement holds for the latter, Kirkman's picture for the former.

(2) The stage in the picture seems exceedingly narrow. We may judge its width, very roughly of course, by comparison with the figures on it; and taking "Falstafe" to be 6 ft. tall, the stage is about 14 ft. wide. Applying the same test to the Swan picture, we get a width of about 30 ft.; and the old Fortune stage was 43 ft. in width.[2]

Here must be remembered that, in Kirkman's picture, the stage is incidental to the figures; and that if these are to be distinct[3] in so small a sketch, they must be disproportionately large. Further, the shape of the frontispiece obliges the picture to be narrow in proportion to its length.

The indications of the size of the stage given by the picture are therefore misleading; though it appears probable that the Red Bull stage was smaller than those of the Swan, the Globe, and the first Fortune Theatre. On two points, however, its evidence is valuable: —

(1) No pillars to support the stage "heavens" are shown.

---

[1]) Cf. Dodsley-Hazlitt, *Old English Plays*, XV, p. 410.

[2]) v. contract quoted by Malone, *op. cit.* III. p. 338 ff.

[3]) Geneste says, without proof but very plausibly, "The figures brought together on the stage are intended as portraits of the leading actors in each Drole; the one playing Simpleton is Cox" (*Hist. of the Eng. Stage*, 1832, I, p. 25).

(Kirkman, in his preface, praises the incomparable Robert Cox, who was not only the principal actor in, but also the contriver and author of most of these farces; and names Simpleton the Smith as "a merry conceited fellow" in a droll of that name).

(2) The actors enter through the opening between curtains at the back of the stage, which form the background for more than half the total width of the stage.

2. The Mistaken Tradition about Front Curtains.

Before proceeding to collect the characteristics of the later public stages, one very widespread mistake may be indicated, which applies to the earlier as well as the later, the private as well as the public stages. It is often stated that there was a curtain at the front of the stage, shutting off the whole stage from the audience. For example, Collier mentions, among the internal furniture of a theatre, "the curtains in front of the stage, and the traverses occasionally drawn and withdrawn in the rear of it." He continues "Until after the Restoration these curtains ran upon a rod, and opened in the centre. They were usually composed of old arras and worsted; but it appears that in 1640, they were of silk, even at the Red Bull theatre, which by no means stood high in public estimation."[1]

Dr. Wegener makes the same supposition. Discussing the evidence for the use of the traverse, he quotes the Epilogue to *Tancred and Gismunda:*

> Thus end our sorrows with the setting sun
> Now draw the curtains, for the scene is done.

He concludes: "Nach alledem ist es das Wahrscheinlichste, daß dieser im Epilog erwähnte Vorhang nicht der Traverse ist, sondern ein, wie bei uns, die Bühne vorn abschließender Vorhang, der zugezogen wird, wenn das Stück zu Ende ist."[2] Similar statements are made, without attempt at proof, in many works on Shakespeare and on the Elizabethan drama. It is the more remarkable that they persist, since the correct view has been clearly stated by Professor Alois Brandl.[3] Professor Brandl's reference is, however, only incidental, and has not disposed of the tradition. Let us therefore con-

---

[1]) *History of Eng. Dram. Poetry.* III, p. 167. Cf. *ibid.* p. 176: — "Besides the curtain in front of the stage, which concealed it from the spectators until it was drawn on each side upon a rod, there were other curtains at the back of the stage." Cf. Baker, *The London Stage*, 1881, I, p. 29 f.

[2]) *Op. cit.* p. 113. Dr. Wegener here forgets the arguments which he quite justly uses against the existence of a traverse in the Swan Theatre (*op. cit.* p. 8). They apply even more strongly against a front curtain.

[3]) *Shakespeares Dram. Werke, übersetzt von v. Schlegel und Tieck*, 1897, I. pp. 25, 27.

sider the matter at some length. We shall find that all the evidence is against the existence of front curtains before the Restoration, alike in the public and the private theatres, earlier and later.

If such a curtain had existed, there must have been uprights at the front corners of the stage, and a horizontal transverse rod on which the curtains could run. None of our four pictures shows anything of the sort, or suggests any possible means by which such a curtain could be arranged.

The absurdity of the supposition grows clear if we recall the character of the stage. It projected far into the auditorium, and the audience stood or sat at the sides as well as at the front. The Red Bull and *Roxana* pictures show spectators thus placed; the Swan picture shows the seats in the galleries and standing room on the "ground" at the sides: and the *Messallina* picture, though in itself inconclusive, confirms the evidence of the others. A front-curtain would therefore serve little purpose, unless the sides of the stage could also be closed by curtains. For the existence of such side curtains, however, there is not a shred of evidence. Further, with a projecting stage, front curtains, when drawn back, hanging round their uprights, would have impeded the view of many spectators.[1]

Again, in the pre-Restoration drama, the stage-direction at the end of the act or of the play is regularly *exit* or *exeunt*, never *curtain*; and at the beginning of each act, the characters *enter* — there are very few "discovered" scenes, and I know none that cannot be explained by the traverse. Study of the act-endings also shows that the pre-Restoration playwrights worked to secure a clear stage at the end of each act, and many apparently inartistic act-endings are explicable on this technical ground. I reserve investigation of this interesting subject for a separate study, only remarking that Shakespeare's act-endings alone should have prevented the front-curtain legend from gaining currency.

Against this overwhelming evidence, what can be said in support of the current opinion?

Collier leaves his statement unsupported, but gives in another connection the evidence which probably determines his view. "In

---

[1]) To the impracticability of such an arrangement, we may add its difficulty for the large public stages especially. The Fortune stage, for example, was 43 ft. wide (v. s. p. 105, note 2). It would be very difficult to arrange a frame for running curtains for so broad a stage. For the traverse, the upper-stage solved this difficulty.

Fancies Theatre, 1640, is 'A Prologue upon the removing of the late Fortune players to the Bull', by J. Tatham, in which he requests the audience to remark that the curtains are 'pure Naples silk, not *worsted*', and to forbear the 'wonted custom' of throwing pieces of tile or pears against them to lure the actors forth.'"[1] The curtains here referred to would of course be those in the background, through which the actors entered, as shown in Kirkman's picture.[2]

The closing line of the Epilogue to *Tancred and Gismunda* (v. s.) is certainly weightier evidence. We have, however, a great number of other references to "curtains" which clearly mean curtains at the back of the stage — either a traverse, or the curtains closing the "inner stage" (Unterbühne)[3]; and this passage also may perfectly well refer to these. The traverse (v. i., p. 113f.) would be open up to this point, and drawn at the closing words. If no traverse existed when the play was first produced, the speaker of the Epilogue would deliver the last line from the back of the stage, and then immediately pass through the opening in the background-curtains just behind him, leaving the "drawn curtain" and the empty stage. The latter suggestion answers Dr. Wegener's remark: "Die ursprüngliche Form dieses der klassischen Schule angehörenden Dramas vom Jahre 1568 weist auf einen einfachen Theatersaal hin, die spätere Form von 1592 mit den Introduktionen setzt auch nicht notwendig die Volksbühne voraus" (p. 113). Even the simplest stage could be provided with a curtained exit; and the explanation holds for extemporised stage, public stage, or private stage.

Dr. Wegener, in another passage, infers the use of a front-curtain from a passage in Jonson's *The Devil is an Ass:*

> To-day I go to the Blackfriars play-house,
> Sit in the view, salute all my acquaintance,
> Rise up between the acts, let fall my cloak
> Publish a handsome man, and a rich suit,
> As that's a special end why we go thither,
> All that pretend to stand for't on the stage:
> The ladies ask, who's that? for they do come
> To see us, love, as we do to see them.[4]

[1]) *Op. cit.* III. 124.

[2]) The *Messallina* picture also gives evidence of an attempt to make the background-curtains ornamental. Roughly sketched in, we see Cupid bending his bow against a somewhat shapeless lady, who is walking among conventional shrubs.

[3]) I dispute this distinction (v. i., p. 111 ff.), but use the two terms here in order to be able to cite Dr. Wegener's rich lists of examples: *op. cit.* pp. 74 ff., 111 ff.

[4]) I. 6, 31 ff. Fitzdottrel is the speaker.

After quoting this passage (in translation) Dr. Wegener says: "Beiläufig bemerkt, ersieht man aus dieser Stelle, dass es im Blackfriars Zwischenakte gab, also Spielpausen eintraten . . . Wie aber soll ein Aktschluss markiert werden? In aller Welt hat es nie ein anderes Mittel gegeben als den Vorhang." [1]

The very passage quoted contradicts this inference. If a front-curtain were drawn between the acts, how could the gallants on the stage ("in the view") be seen? [2] The stage obviously remained in full view; and in the pause between the acts, the gallants (hitherto sitting rather in the background) would stand up, walk about the stage, and play the coxcomb-tricks named by Fitzdottrel. [3]

---

[1]) *Op. cit.*, p. 54.

[2]) I repeat the passage only to dispose of it as supposed evidence *for* the existence of a front-curtain, not as direct evidence *against* it; for the custom of sitting on the stage persisted in the 18th century, after the introduction of the front-curtain.

[3]) Dr. Wegener asks "Wie soll ein Aktschluss markiert werden?"

As he remarks, the pause between the Acts was probably limited to the private theatres; and even at the Blackfriars the custom was not invariable, for the Epilogue to *Ram Alley* (played by the Children of the Revels, probably before 1609, and therefore at the Blackfriars) opens:

> Thus two hours have brought to end
> What many tedious hours have penn'd —

a time indicating that the play was given without interruption.

In the public theatres, then, the end of the Act was in no way distinguished from the end of a scene. The stage was left clear for a moment, the exit of the actors being accompanied by a flourish only when this was in any case appropriate — e. g. on the exits of kings, as at the close of Acts I and II of *Henry V.* Malone (*op. cit.* p. 111) quotes the concluding lines of Act II of *Gammer Gurton's Needle* to show that the practice of music between the acts appears to have prevailed in the infancy of our stage; but it never seems to have become established in the regular public theatres. On the other hand, the pause between the Acts was probably a common though not invariable practice in the private theatres; and it was marked — to answer Dr. Wegener's question — by music. Malone's quotation (*loc. cit.*) from Nabbes' *Hannibal and Scipio* (1635) proves that at the Cockpit, where the play was given (Fleay, *Chron. Hist. of London Stage* p. 342), there was a pause between the acts, occupied by music. Malone further says "In a copy of *Romeo and Juliet*, 1599, now before me, which certainly belonged to the playhouse, the endings of the acts are marked in the margin; and directions are given for music to be played between each act." The copy is probably a Blackfriars stage-copy, the Globe books perishing in the fire of 1613; and if the marginal directions are as old as Malone thinks, they prove — what is exceedingly probable — that the Blackfriars Theatre used inter-act music. The Blackfriars Theatre

There is thus no evidence in favour of the theory that the pre-Restoration stages had a front-curtain, and there is very strong evidence against it. The common theory — or rather, the careless assumption — may be finally dismissed.

3. The Modified Type of Public Stage.

Let us now collect the points in which the public stage, in the later buildings, shows modifications.

---

was noted for its orchestra (cf. Malone *op. cit.* p. 113), and certainly used music to prelude the acts. For this fact we may add to Malone's examples from *Sophonisba* (*op. cit.* p. 111) the stage directions of another play of Marston's — *Antonio's Revenge:* —

Act II. 1. A dumb show. The cornets sound a sennet . . . Cornets cease and he [Piero] speaks.
Act III. 1. A dumb show. The cornets sounding for the Act.
Act V. 1. The cornets sound for the Act.

Similarly, the stage direction at the beginning of the Induction to Marston's *What You Will*, reads "Before the music sounds for the Act, enter Atticus" etc. It may be remarked in passing that music is very freely used throughout Marston's plays.

The divergence in custom between the public and the private theatres in this point is well illustrated by Webster's Induction to Marston's *Malcontent*. The play was originally produced at the Blackfriars: the Induction was written for the Globe. In the Induction, Burbadge says the additions to the play are "to entertain a little more time, and to abridge the not-received custom of music in our theatre." As we have constant indications of the use of incidental music at the Globe, the reference must be to music between the acts.

The custom of marking, by music, the beginning of the new act rather than the end of the old, shows a natural development from the custom of marking the beginning and the end of the whole play. The practice of "sounding three flourishes" before the beginning of the play is well established (cf. Malone, *op. cit.* p. 111, Collier, *op. cit.* III. p. 161, 169 etc.); and it was preserved by the private as well as the public theatres (cf. Marston, Induction to *The History of Antonio and Mellida, Part I*). On the other hand, while the end of a play was often marked by a flourish of cornets (e. g. *Macbeth*, *All's Well that Ends Well*, Marston's *The Malcontent*, *Sophonisba*), or by more characteristic music (e. g. *Hamlet*, *King Lear*, *Coriolanus*, with a dead march; *As You Like It*, *Much Ado about Nothing*, with a dance; *Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream*, *Twelfth Night*, with a song), there was no fixed custom, and in many plays (e. g. *The Merchant of Venice*, *The Winter's Tale*, *Cymbeline*, *Othello*, *The Merry Wives of Windsor*, *The Taming of the Shrew*) the end is not marked in any way beyond the exit of the actors.

(1) In some theatres, the stage "heavens" or "shadow" was arranged without the supporting pillars on the stage.

This is proved, in the case of the Hope theatre, by the contract for the alterations in the Paris Garden bull- and bear-baiting house, to fit it also for stage-plays. The contract, between Henslowe and Jacob Maide, on the one part, and Gilbert Katherens, carpenter, on the other, provides inter alia that Katherens "shall also builde the *heavens* over the saide stage, to be borne or carried without any postes or supporters to be fixed or sett uppon the saide stage."[1]

Here there is a special reason: the stage had to be removable, for the "game of bears and bulls." The Red Bull picture shows that the same arrangement was used, at an earlier date, for an ordinary public stage.

The advantage would be gained that no obstruction would disturb the spectators' view of the back of the stage; and, still more important, that room would be gained there — the gain in practicable stage-space being greater than the actual room occupied by the pillars, for the actors could make freer use of all the space previously outside and behind the pillars. This would be a weighty consideration, especially if, as appears probable, the stage was shortened in the later public theatres.[2]

The *Messallina* picture, which, as we have already said, probably represents the second Fortune stage, affords a third example of this arrangement.

(2) In the modified form of public stage, and in the private stage, the background was formed by curtains, hanging from the balcony above the stage. These curtains could be opened at will, disclosing an inner stage corresponding in size to the balcony.[3] They could be either only partly opened, thus revealing a small section of the inner stage — giving the *Unterbühne* of Dr. Wegener's monograph: or used as a traverse, opening to the full width of the inner stage —

[1]) Contract given in full, Malone, *op. cit.* p. 343 ff. For the identity of the new theatre in question, cf. Fleay, *Chron. Hist. of London Stage*, p. 252; Fairman Ordish, *Early London Theatres*, p. 257.

Just below, "turned collumes [columns] upon and over the stage" are specified. The former probably refer to railings round the stage. Those "over the stage" correspond to no common feature of the regular stages. Perhaps they signify a railing round the boxes above the stage.

[2]) v. i. p. 114 ff.

[3]) v. i. p. 112 ff.

giving the *Hinterbühne* of Dr. Brodmeier's dissertation.[1] The "lower-stage" (Unterbühne) is thus simply a part of the back- or "inner-stage" (Hinterbühne) and must not be conceived as lying behind it. No case occurs, to my knowledge, where a second stage within the inner stage is indicated. The one inner stage, revealed only in part or in its full extent, would meet all stage-necessities. This being clearly understood, the two classes of cases may be distinguished. To recall their relation, we shall use the term "inner stage" for the full stage disclosed on drawing the curtains right back, and the term "minor inner stage" for the section revealed by drawing the curtains back only a little way.

(a) The constant use of a minor inner-stage, covered by a movable curtain, is established beyond doubt.[2]

This would be provided, in theatres with curtain-backgrounds, simply by partly opening these, as described above. The curtains were probably in more than two sections,[3] thus dividing towards the sides, as well as in the centre of the stage; and a small recess — for example, when a cave was to be represented[4] — may well have been arranged to one side, for variety's sake. Scenes needing a larger recess — those representing an inner room are especially common — would be played in the middle of the inner stage.

---

[1]) *Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen*, Jena Inaugural-Dissertation, 1904.

[2]) Cf. Wegener, *op. cit.*, p. 74 ff. To Dr. Wegener's strong list of examples, one applying to the Blackfriars stage may be added, by right of its special clearness. In Marston's *Sophonisba* (1606) I. 2. the scene represents Sophonisba's bed chamber on her marriage night. The action of the scene shows that this is given by the main stage, the background-curtains being opened sufficiently to disclose a bed. Following the stage directions, "The Ladies lay the Princess in a fair bed, and close the curtains, whilst Massinissa enters." (Massinissa's entry, and all others' throughout the scene, must be through curtain-openings towards the sides of the stage). Four boys dance a fantastic measure, and then "draw the curtains, discovering Sophonisba, to whom Massinissa speaks." At the close of the scene, "the Ladies draw the curtains about Sophonisba; the rest accompany Massinissa forth: the cornets and organs playing loud full music for the Act." This last direction adds strongly to the evidence against the existence of a front curtain, even in the Blackfriars, the stage in which Dr. Wegener suggests such elaborate developments, for here, if anywhere, would have been a case for its use.

[3]) Additional entries and exits for the actors would thus be provided, as needed by frequent stage-directions. Cf. Wegener, *op. cit.* p. 119 ff.

[4]) Wegener, *op. cit.* p. 76 ff.

It must be noted, however, that simple as this arrangement seems, it probably did not become general in the public theatres until the later years of their existence, under the influence of the private theatres. The Swan did not possess it[1], nor probably did the original Globe.[2] Thus we find such stage-directions as "Bed thrust forth" "Bed drawn out" etc.[3] An exceptionally late case occurs in Richards' *Messallina* II l. 364[4]: "Sylana drawn out on a bed as sleeping." Here the circumstances of the scene furnish the explanation. The use of the traverse was clearly possible on the stage where *Messallina* was played[5]; but a long dialogue — 152 lines — follows between Sylana, still in bed, and Silius. Speeches from the inner-stage would be less distinctly audible than if spoken from the front stage, for the voice would tend to be lost towards the sides of the stage, behind the curtains; and this would count especially in a public theatre, as here. Hence the scenic advantage of "discovering" Sylana asleep is sacrificed, and the bed "drawn out" onto the front stage, in order that the long dialogue may be clearly heard.

(b) On the modified form of public stage, as on the private stage, the curtains forming the background of the front stage (Vorderbühne) could be used as a traverse, disclosing, when opened, the entire inner stage.

Dr. Wegener suggests this as a possible development, when discussing the Red Bull and *Roxana* pictures.[6] Discussing the evidence of plays[7], he decides "Immerhin ist es möglich, dass Blackfriars einen Traverse gehabt hat" (p. 115), and he sums up "Wir kommen also zu dem Ergebnis, dass die Volksbühne den Traverse nicht, die Winterbühne ihn vielleicht gehabt hat, und dass die Dramatiker jener Zeit diesen Vorhang, wenn er da war, nicht als Mittel benutzt haben, die einheitliche Hauptbühne in zwei gesonderte Bühnenfelder zu zerlegen."

The *Messallina* picture justifies our statement above, affirming its use on the modified public stages, as well as in the private theatres. Further, to the cases arguing the use of the traverse cited

[1]) Cf. s. p. 101.
[2]) Cf. Brodmeier's examples cited in note 6.
[3]) v. Collier, *op. cit.* III p. 177; Brodmeier, *op. cit.* pp. 58, 78.
[4]) v s. p. 103, note 1.
[5]) v. s. p. 102.
[6]) *Op. cit.* p. 17 ff.
[7]) *Op. cit.* p. 111 ff. Cf. for the earlier use of the inner stage, Brandl *op. cit.* p. 31.

by Dr. Wegener (*op. cit.* p. 114 f.) may perhaps be added those banquet scenes with a stage direction possibly[1] indicating discovery of the banquet ready set ("a banquet set out" etc.) in Dr. Wegener's list of banquet scenes (*op. cit.* p. 36 f.), a similar scene in *Messallina* (following III, l. 206: "A banquet set out, to it Montanus is ushered in state" etc.) and a scene in the old MS. play of *Sir Thomas More* where the stage direction reads "An arras is drawn, and behind it (as in Session) sit the Lord Mayor, Justice Suresby", etc.[2] All the evidence consists of cases where distinct advantage is gained by the discovery of a set scene. I agree entirely with Dr. Wegener that there is no question of the regular alternate use of front-stage and inner-stage for successive scenes. The use of the inner-stage is purely incidental.

(3) In the later, modified form of public stage, as of course in the private theatres, the far-projecting stage of the earlier public theatres was probably shortened; and its rectangular shape was modified, the later stages growing narrower towards the front.

Apparently the stages of the earlier public theatres stretched very far into the auditorium. The Swan picture gives this impression strongly; and the contract for building the first Fortune Theatre[3] provided that the stage should project "to the middle of the yarde of the said house". In the latter case, following the dimensions specified in the contract, we find that the spectators at the very back of the theatre would be at most forty feet away from the front of the stage. Considering the proportions of modern theatres, and remembering that the public theatres were partly roofed[4] and

[1]) This evidence is uncertain, for the direction may mean that a banquet is carried in onto the stage.

[2]) Collier, *op. cit.*, III. 176. Collier is mistaken in his statement that the play was written prior to 1590. The date is 1595—6. Cf. Fleay, *Biog. Chron. of Engl. Drama*, II. 312.

[3]) v. Malone, *op. cit.* p. 345 ff.

[4]) "The upper roofe of the saide playe house" is named in the contract for the Hope Theatre, Malone *op. cit.* p. 342. This would be the roof of the top gallery. In the Fortune contract, it is provided that "all the stories shall conteine twelve foot and a half of lawful assize in breadth throughoute, besides a juttey forwards in eyther of the saide two upper stories of tene inches of lawful assize". This gives a width of 14 ft. 2 inches for the uppermost gallery. Allowing for the projection of the roof, we may say that a roof 15 ft. wide ran all round the theatre; leaving unroofed, in the Fortune theatre, an area 50 feet square (leaving the stage "heavens" out of account).

not very lofty,[1] and that the stage "heavens" would act as sounding-board, we may surely assume that this distance could be increased without risk that the actors would not be clearly heard. There was the best of reasons for reducing the size of the stage: it would mean corresponding increase of the room for the audience in just that part of the house which would commonly be most crowded — the yard or pit — and thus receipts would be increased without any additional costs.[2]

Room for the audience could be gained, however, not only by shortening the stage, but still more easily, by cutting off its front corners. Dr. Wegener recognises the tendency for the private theatres: "Das Proscenium, d. i. der vordere Teil der Hauptbühne, ist hier sicherlich bedeutend verkürzt, vielleicht abgerundet worden."[3]

The *Roxana* and *Messallina* pictures[4] show that the corners were cut off, but not rounded: the stage remained rectilinear, narrowing towards the front[5] (Fig. 2).

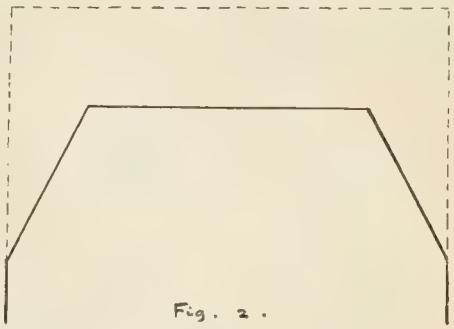


Fig. 2.

This shape of stage would suit public and private theatre alike. The *Messallina* picture exemplifies its use in the public theatre (the second Fortune), the *Roxana* picture its use in the private theatre.

(4) In the *Messallina* picture, two upper stages are shown. Immediately below the usual arrangement of boxes projects a fairly broad platform, running the full width of the background. Nothing

[1]) Collier, from the contract, gives the height of the Fortune as 32 ft. (*op. cit.* III. p. 116); an underestimate, for he does not allow for the lowest gallery being raised, nor for the slight floor-space between the tiers. We may say 35—36 feet.

[2]) Kirkman gives evidence that spectators sometimes had to be turned away for lack of room; though it is true that he is speaking of an exceptional time, when only the Red Bull was open: "I have seen the Red Bull playhouse, which was a large one, so full, that as many went back for want of room as had entered" (Preface to *The Wits*, 1672).

[3]) *Op. cit.* p. 17.

[4]) For the *Messallina* picture v. s., p. 102; for the *Roxana* picture, cf. Wegener *op. cit.* p. 18.

[5]) This development culminated in a rounded proscenium, but not until after the Restoration; v. i. p. 117, note 2.

of the sort in shown in the other three pictures of stages. This platform is a very natural addition; for the boxes over the stage, though answering excellently for "an upper room", could not be very satisfactory as representing battlements, a town wall, a terrace, or any other more open scene. For such scenes the platform would serve admirably, and an additional stage-field, with advantages in the possibilities of stage arrangement, was thus gained. The boxes would still be used to represent an interior, a window, and similar closed upper scenes.

The drawn curtains in the *Messallina* picture make it doubtful whether we have here one large box or two smaller ones, and it is interesting to note that in the Red Bull picture, the middle part of the row of boxes is similarly concealed by a curtain. It would naturally be the middle box or boxes that would be used when necessary as an upper stage. In the two earlier pictures there is no curtain to the boxes, which are separate and rather small. Possibly with the addition of the curtain was made also the improvement of removing the partition between the middle boxes, giving one larger room — a much better acting arrangement.

The platform, box-stage, and back-ground in the *Messallina* picture are straight, like the boxes and background shown in each of the other stage-pictures. This was probably the case in all the theatres, public and private alike. Dr. Wegener's argument (*op. cit.* p. 50ff.) that the upper stage of the Blackfriars theatre curved forward at the sides, and that therefore also the background of the stage offered a concave surface to the audience, is answered in the next section.

III. The Private Stages.[1]

The modified form of public stage which we have now described arose under the influence of the private stages. The three theatres in which, in varying degree, the developments appear, were all built late enough for the experience of the private theatres to be applied: the Red Bull probably not long before 1608[2], the Hope in 1613[3],

[1]) The term is used for brevity's sake to indicate the stages of the private theatres. The "private stages" in the houses of noblemen are left entirely out of consideration.

[2]) Cf. Collier, *op. cit* III, p. 132.

[3]) Fairman Ordish, *Early London Theatres*, p. 216 f.

the second Fortune between 1622—4.[1] In the first two, we already find the modified "heavens": in the Red Bull, the curtain-background also; in the latest, the new Fortune, as probably represented in our picture, the full modifications described. The new Fortune was probably modelled very closely on the private stages. The latter would of course be smaller; but they probably exhibited all the features noted above — the rectilinear stage narrowing towards the front, without any front curtain; the projecting open balcony, with the corresponding inner stage beneath it; the background curtains, capable of use as a traverse. There is no evidence of any further modification in the private stages before the Restoration.[2]

Enough has already been said, incidentally, on these points. We need only add a refutation of Dr. Wegener's ingenious but unconvincing arguments for the existence of further developments in the Blackfriars stage.

He says: "Es ergeben sich aus der Prüfung der Stücke Umstände, die zu der Annahme nötigen, daß die Bühne halbkreisförmig oder oval gebaut war. Es gilt dies nur von der geschlossenen Blackfriars-bühne."[3]

Let us examine Dr. Wegener's arguments.

"Wenn wir hören, dass in diesem Theater der Sitte gemäss die eleganten Herren auch auf der Bühne Platz nahmen, und um besser zu sehen und gesehen zu werden, 12 Pence extra für ihre dreibeinigen

[1]) Fleay, *Chron Hist. of London Stage*, p. 152.

[2]) Developments after the Restoration lie outside our present subject, but their direction may be indicated. The chief factor determining them was the introduction of scenery. The simple panoramic screens used by Davenant in 1662 rapidly made way for more ambitious scenic backgrounds; and mechanical contrivances (hitherto simple on the theatre-stage, though very ingenious and gorgeous in the Masques) were also greatly elaborated. These changes compelled developments in the direction of our modern stage: — the introduction of the front curtain, the supercession of the permanent upper-stages and of the curtain-background by movable contrivances, and the framing of the main stage, so that the scenery and properties could be worked from the sides as well as from the back. The old form of stage, with sides open to the public, left its trace in the projecting proscenium, where most of the action was still carried on. The proscenium was rounded at the front, in some cases at least (e. g. in the Drury Lane Theatre of 1674), thus completing the process begun by cutting off the front corners of the stage (cf. Baker, *The London Stage*, vol. I, passim).

[3]) *Op. cit.* p. 50. The curve of the semi-circle or oval is supposed to be formed by the background, the stage growing wider towards the front, which forms the chord of the segment.

Stühle zahlten, so darf man annehmen, daß die Bühne hinter dem Proscenium eine halbkreisförmige oder ovale Form hatte. Nur dann ist es möglich, die Stühle an den Seiten so zu stellen, daß den Besuchern des Pit der Blick auf die Bühne nicht gesperrt war. Es ist deshalb nicht glaublich, dass auch im Globustheater diese Sitte herrschte. Es wird versucht sein, aber der Versuch ist zweifellos mißglückt und am Widerstand des Publikums gescheitert. Kein Publikum der Welt würde bis auf den heutigen Tag, wenn es seine Plätze bezahlt hat, solche Missstände geduldig ertragen. Man hätte sich wohl gehütet, das rohere und brutalere englische Volk jener Zeit auf eine so harte Geduldsprobe zu stellen. Das Blackfriarstheater muss durch seine Form die Möglichkeit gehabt haben, die Stühle so zu postieren, dass der Pit keinen Grund zur Beschwerde hatte."[1]

The evidence that spectators sat on the stages of public as well as private theatres cannot be so quickly dismissed as this argument requires. Collier on this point[2] quotes Henry Hutton's *Folly's Anatomy* (1618) referring to this custom at the Globe itself:

> The Globe to-morrow acts a pleasant play;
> In hearing it consume the irksome day:
> Go, take a pipe of To: the crowded stage
> Must needs be graced by you and your page.
> Sweat for a place with each controlling fool,
> And send your hackney servant for a stool.

He adds a corroborative passage from Dekker's *Gull's Hornbook:*

"Whether the gatherers of the *public* or *private* playhouse stand to receive the afternoon's rent, let our gallant, having paid it presently advance himself up to the throne of the stage . . . I mean not the lord's room, which is now but the stage's suburbs . . . but on the very rushes where the comedy is to dance: yea, and under the state of Cambyses himself must our feathered estrich, like a piece of ordnance, be planted, valiantly, because impudently, beating down the mews and hisses of the opposed rascality." Elsewhere[3] he remarks on this same passage "that Dekker particularly refers to a public theatre is evident from what he adds: 'neither are you to be hunted from thence, though the scarecrows in the yard hoot at you.' The term *yard* was peculiar to public theatres: if he had intended to

[1]) *Op. cit.* p. 50.
[2]) *Op. cit.* III. p. 156 ff.
[3]) *Op. cit.* III. p. 144.

include private theatres he would probably have used the word *pit*." A footnote adds, after a somewhat inconclusive quotation, "The following is even more decisive: — 'But turning my legacy to you ward. Barnaby Burning-glass, Arch-tobacco-taker of England, in ordinaries, upon stages both *common and private*.' — *The Black Book, 1604*."[1]

Further, the evidence of Webster's *Induction* to Marston's *Malcontent* tells against Dr. Wegener's view, not as he thinks (following Malone's interpretation, as did Collier) in its favour. The *Induction*, added in the 2nd edition of the play (in 1604), was written for the King's Servants. Sly, Dick Burbadge, Condell, and Lowin take part in it: and the title reads "The Induction to the Malcontent, and the additions acted by the King's Majesty's Servants." At this time, however (and up to about 1608) the King's Servants played regularly at the Globe, the Blackfriars being occupied solely by the Children of the Chapel.[2] Consequently we must apply the evidence of the *Induction* to the Globe Theatre, not to the Blackfriars.

The current mistake is due to two passages in the *Induction*. It opens:

"*Enter W. Sly, a Tireman following him with a stool.*

Tireman. Sir, the gentlemen will be angry if you sit here.

Sly. Why, we may sit upon the stage at the private house. Thou dost not take me for a country gentleman, dost? dost think I fear hissing?"

Here Sly's opening sentence is to be understood. "We may sit upon the stage at the private house, so why not here at the Globe?" He is obviously prepared to be hissed for sitting there.

The second passage is the "feather" passage (ll. 37 ff.):

"*Condell.* I beseech you, sir, be covered.

Sly. No, in good faith, for mine ease: look you, my hat's the handle to this fan: God's so, what a beast was I, I did not leave my feather at home! Well, but I'll take an order with you. *(Puts his feather in his pocket.)*

Burbadge. Why do you conceal your feather, sir?

Sly. Why, do you think I'll have jests broken upon me in the play, to be laughed at? This play hath beaten all your gallants out of the feathers: Blackfriars hath almost spoiled Blackfriars for feathers.

---

[1]) *Op. cit.* III p. 145.

[2]) This point is fully established by the documents of the Chancery suit of Kikham v. Evans, first noticed by Mr. Greenstreet, and reprinted by Mr. Fleay (*Chron. Hist. of London Stage*, p. 208 ff.). Even before the discovery of these documents, however, there should not have been any doubt; for the evidence of the title-pages of contemporary plays, including especially those of the Shakespeare quartos, is conclusive.

Sinklo. God's so, I thought 'twas for somewhat our gentlewomen at home counselled me to wear my feather to the play."

Mr. Bullen rightly says "The meaning is that in *The Malcontent*, which had originally been acted at the Blackfriars Theatre, the practice of wearing feathers had been so ridiculed that the feather-makers of Blackfriars had suffered injury in their business. In V. 2. occurs the passage in which the use of feathers is ridiculed: — 'no cuckold but has his horns, and no fool but has his feather.'"[1] There is no reason for inferring that the play was *then* being given in the Blackfriars.

Doubtless the custom of sitting on the stage was more prevalent at the private than at the public theatres; but it existed also, despite opposition, at the public theatres, where a stage of the form suggested by Dr. Wegener for Blackfriars is out of the question.

Further, even at the Blackfriars, the gallants on the stage obstructed the view unless they kept well in the background. Marston's *What You Will* was played there, and in the Induction (l. 96ff.) *Atticus* says "Let's place ourselves within the curtains[2], for good sooth the stage is so very little, we shall wrong the general eye else very much." Their presence on the private stage seems, however, to have annoyed the actors more than the audience (v. i.).

The greater prevalence of the custom at the private theatres is therefore not to be attributed to any difference in the shape of the stage, but to the greater relative weight of the gallants in the audiences there. The smaller the house, the greater the importance to the proprietor of the best-paying class, and the smaller the numbers and influence of the spectators in the pit, who would suffer most annoyance from the custom.

We find here no evidence, then, suggesting any departure in the Blackfriars theatre from the general type of private stage (v. p. 115

---

[1]) Marston's Works, ed. A. H. Bullen, Vol. I, note ad loc. Dr. Wegener (p. 51) seems to think that Sly pockets his feather to avoid annoying the public. Sly's first speech shows that this is not the case: "Dost think I fear hissing?" He states his reason clearly enough: he knows of the joke against the feather, having seen the play before ("I am one that hath seen this play often, and can give them [the actors] intelligence for their actions: I have most of the jests here in my table-book"), and he does not wish to be laughed at. Sinklo does not know of the joke, but his "gentlewomen at home" do. A well-known general objection to feathers, on the part of the audience, would have influenced Sinklo as well as Sly.

[2]) "The curtains" — probably the open traverse.

Fig. 2). The spectators probably sat towards the back of the stage, at the sides. They entered by the regular stage entrances, through the background curtains,[1] und would thus naturally take up the position named. Very hardy gallants might venture further forward, and the earn the resentment of the audience (v. s.). The average gallant's great opportunity of posing, of seeing and being seen, would be between the acts (cf. p. 109).

Thus seated (probably in irregular rows, on the parts of the stage shaded in Fig. 3) the gallants on the stage would obstruct the view only of the unlucky few occupying the pit and lowest gallery almost on a level with the background of the stage — in any case the worst places in the house, as far as view of the stage is concerned, and not numerous. On the other hand, the annoyance to the players would be great, as their exits and entries would be hampered. Further, the occupants of the stage seats would themselves be annoyed by the actors not actually speaking, who would take up positions at the sides or towards the back of the stage, and obstruct their view: and further by the fact that the actors' backs would be turned towards them. These natural consequences of the position which, according to the present argument, the gallants took on the stage, are all established as facts by the Prologue to Jonson's *The Devil is an Ass*. Here we find, first, the complaint that the actors are hampered for room; second, that the "grandees" are annoyed by "the fault" which they themselves cause by sitting on the stage, wanting the actors out of the way when not actually speaking; with Jonson's ironical wish that the actors could face everybody, or had no backs ("no south" in the metaphor from the compass), or were transparent: —

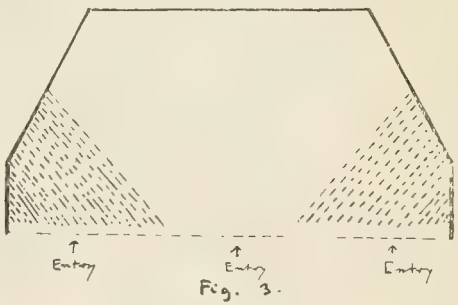


Fig. 3.

[1]) Collier, *op. cit.* III, p. 154 f. The passage quoted there from Dekker's *Gull's Hornbook* is especially apt: — [When the prologue is just about to enter] "then it is time, as though you were one of the properties, or that you dropped out of the hangings, to creep from behind the arras, with your tripos, or three-footed stool, in one hand, and a *teston* . . . in the other."

Yet, grandees, would you were not come to grace
Our matter, with allowing us no place.
Though you presume Satan a subtle thing,
And may have heard he's worn in a thumb-ring;
Do not on these presumptions force us act
In compass of a cheese-trencher. This tract
Will ne'er admit our Vice, because of yours.
Anon, who, worse than you, the fault endures
That yourselves make? When you will thrust and spurn,
And knock us on the elbows; and bid, turn;
As if, when we had spoke, we must be gone,
Or, till we speak, must all run in, to one,
Like the young adders, at the old one's mouth!
Would we could stand due north, or had no south,
If that offend; or were Muscovy glass,
That you might look our scenes through as they pass.
We know not how to affect you. If you'll come
To see new plays, pray you afford us room.

(2) Dr. Wegener's second argument in support of his theory of a semicircular or oval form for the Blackfriars stage is based on the suggestion, that the upper-stage (continued in a row of "private boxes") curved forward at the sides: "Es folgt aus alledem (v. i.) mit grosser Gewissheit, dass sich die *private boxes* in geschwungener Linie links und rechts von der Oberbühne aus nach vorn gezogen haben. Ist dies richtig, so folgt, daß auch das Podium der Bühne diese Form hatte und sich dem Zuschauer halbkreisförmig oder oval präsentierte."[1]

We shall now examine the evidence from which this inference is drawn, and show that, so far from proving any modification, it harmonises completely with the form of upper-stage shown in the *Messallina* picture — the projecting, horizontal platform which we suggest was a feature of the private theatres also.

Dr. Wegener's argument rests chiefly on the scene-necessities of Jonson's *The Devil is an Ass*, II, 6. The margin of the old copy tells us that this scene is "acted at two windows, as out of two contiguous buildings." The words of the scene prove that Mrs. Fitzdottrel and Wittipol, from their respective windows, can see each other, and are actually very near to each other; that Wittipol, from his window, can even strike Fitzdottrel when he appears by his wife in her window. Still more: the stage-directions of the old copy add — what Dr. Wegener overlooks — that as Wittipol makes his

[1]) *Op. cit.* p. 54.

declaration of love "He growes more familiar in his courtship, — playes with her paps, kisseth her hands, etc."[1]

"Was setzt diese Situation voraus?" asks Dr. Wegener. "Erstens liegt die Loge Freymunds (i. e. Wittipol's) seitwärts vom Balkon, zweitens liegen sie beide in verschiedenen Häusern. Es ist also eine winklige Sackgasse, wie sie in alten Städten nicht selten war, vorgestellt." Then follows his inference quoted above.

But would even the most angular of alleys bring two windows of adjoining houses so close? It needs the supposition that the windows were quite in the corners of their respective rooms; and even then, the one window could scarcely be said to "open to" the other.[2] Further, the old stage-direction says that the windows are *contiguous,* not *adjoining.* I entirely agree with Gifford that they must be conceived as opposite to each other in the upper storeys of houses on opposite sides of a narrow street.[3]

Dr. Wegener's suggestion for the setting of the upper stage, based on the supposition that the windows are *adjoining,* thus falls to the ground. On the other hand, the "contiguous" windows could very easily be represented on a platform such as is shown in the *Messallina* picture. Two frames, representing windows, would alone be needed. These would be set up opposite to each other on the platform, probably sloping a little towards each other away from the au-

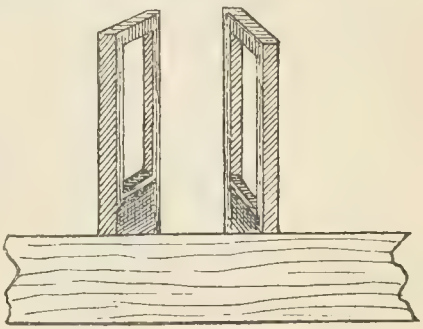


Fig. 4.

[1]) Cf. Cunningham's note ad loc. in his appendix to Gifford's edition of Jonson's Works, Vol. IX, p. 440. The actions named by the direction are clear from the text itself: "These sister-swelling breasts . . this soft and rosy hand . . this brave promontory . . this valley" etc. The passage leaves no doubt that Wittipol is within touching distance of Mrs. Fitzdottrel.

[2]) "*Mrs. Fitz.* [I] wish him to forbear his acting to me,
At the gentleman's chamber-window in Lincoln's Inn there,
That opens to my gallery." II, 2, 52 ff.

[3]) "Whoever has noticed the narrow streets or rather lanes of our ancestors, and observed how story projected beyond story, till the windows of the upper rooms almost touched on different sides, will easily conceive the feasibility of every thing that takes place between Wittipol and his mistress, though they make their appearance in different houses." — Gifford's note ad loc.

dience [v. Fig. 4]; and there we have Fitzdottrel's room on the one side of the gallery, the room where Wittipol appears on the other, with the narrow space, over the street, between.[1] The whole scene would than be played about the middle of the upper stage, where it could be seen by the entire audience.[2]

Dr. Wegener next adduces[3] a scene from *Henry VI Part. I* (I, 4). This example has little weight for the private theatre, for the play was certainly written for a public theatre — almost certainly for the Globe. There an actual "turret" may have been used, for the turret is supposed to be higher than "the walls" of Orleans.[4] With an upper stage as in the *Messallina* picture, the platform could represent the walls (the Master-gunner and his boy probably appearing towards one side); and perhaps the boxes above the platform, the turret.

Dr. Wegener's third and last piece of evidence is from *The Merry Devil of Edmonton,* where the Knights enter the wrong house, misled in the darkness by the duplication of the inn-sign of the "George." The details are not at all clear. We learn from the closing lines of the play that the Knights found *two* signs, one of them being Smug posing as St. George; and from the scene where the Knights interrogate the chamberlain, we know that the real George sign was removed to the neighbouring house. But we are left to guess the use of the trick in the plot — probably to allow the young runaway couple to take refuge in the true George Inn. The real reason for the introduction of the incident was probably to provide some comic knockabout business for Smug, of the kind then, and even now, so dear to the English heart.

Such confused facts offer evidence of very slight value. Further, as Dr. Wegener himself notes, the *Merry Devil* was also played at the Globe, so that the old straight boxes met the needs of the play in the upper-stage. The projecting, straight platform would therefore

[1]) The rough frames of the sketch suffice to show the arrangement; but the stage carpentry of the time was equal to producing two really elaborate windows.

[2]) Dr. Wegener's suggestion would make it be played at one side of the upper stage, where it would not be so well seen.

[3]) *Op. cit.* p. 53, note 1.

[4]) The Master-gunner, on the walls, says

"The English, in the suburbs close intrench'd
Wont through a secret grate of iron bars
In yonder to *overpeer* the city." (I, 4, l. 9 ff.)

Then the English lords "enter on the turrets", and Salisbury's speech shows that they can look over the walls into the city (ibid. l. 60 ff.).

serve at the Blackfriars — possibly again with the use of frames to indicate that the two sides represented different houses; or one side of the platform may have given the house into which the Knights were tricked, and the boxes above, the true George Inn.

We may therefore dismiss Dr. Wegener's suggestion that the Blackfriars stage was semi-circular or oval, and may suppose that in all essentials it resembled the stage shown in the *Messallina* picture.

IV. Summary.

Our main conclusions may now be summarized:

(1) In the theatres before the Restoration, there was *not* a curtain at the front of the stage. This is established in all cases, early and late, public and private, where definite evidence is available; and in the cases where proof is impossible there is no reason to suppose any exception.

(2) Under the influence of the private theatre stages, modifications took place in the stage-arrangements of at least some of the later public theatres:

(a) The stage "heavens" or "shadow" was arranged without pillars on the stage.

(b) The background was formed by curtains, hanging from the platform above the stage. The space behind the curtains, corresponding to the platform, was used

(α) as minor inner stage, the curtains being only partly opened;

(β) as inner stage, the curtains being used as a traverse, and withdrawn so as to reveal the full width of the stage behind them.

(c) The far-projecting stage of the earlier public theatres was probably shortened; and its rectangular shape was modified, the later stages growing narrower towards the front.

(d) In the second Fortune, possibly in other theatres also, a projecting platform was added above the stage, at the back, below the boxes. This platform and the background were both straight.

(3) These characteristics (v. s. 2), which developed under the influence of the private stages, probably reflect the characteristics of the latter; and there is no evidence of any further development in the form of the private stage before the Restoration.

Shakespeares Dramen auf der Stuttgarter Hofbühne

(1783—1908).

Von

Rudolf Krauss.

Einer neuen ausführlichen Darstellung der Ausbreitung von Shakespeares Dramen in Deutschland, die nicht vom Überfluß wäre, müßten Einzeluntersuchungen für alle die Theater, welche dabei irgendwie in Betracht kommen, vorangehen.[1]) Im folgenden soll diese Arbeit für die Stuttgarter Hofbühne verrichtet werden. Sie hat von jeher zu den Kunstanstalten gehört, die wie das klassische Drama überhaupt so auch das Shakespeare'sche liebevoll pflegten. Dennoch ist über diese ihre Wirksamkeit bisher so gut wie nichts an die Öffentlichkeit gelangt, und auch Rudolf Genée hat sie in seiner «Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland» ganz unberücksichtigt gelassen.

Daß die Stuttgarter schon durch die bei ihnen mitunter einkehrenden englischen Komödianten (vgl. Württ. Vierteljahrshefte für Landesgesch., Neue Folge VII, 1898, S. 89 ff.) Dramen Shakespeares zu sehen bekamen, läßt sich nicht bestimmt nachweisen. John Fheers Gesellschaft, die im November 1603 die württembergische Hauptstadt besucht zu haben scheint, hatte allerdings «Romeo und Julia» auf dem Spielplane. Die mancherlei Wandertruppen, die im 18. Jahrhundert in Stuttgart Vorstellungen gaben, führten, soweit ihre Repertoire bekannt sind, von Shakespeare nur den «Hamlet» auf. Es blieb also

[1]) Eine Statistik der Leipziger, Karlsruher, Mannheimer Shakespeare-Aufführungen findet sich im Shakespeare-Jahrbuch VII S. 324 ff., VIII S. 280 ff., IX S. 295 ff.

dem Hoftheater überlassen, seine Werke einzubürgern, und es begann sich wirklich dieser künstlerischen Pflicht zu unterziehen, sobald bei ihm ein ständiges deutsches Schauspiel begründet war. Dies geschah in der zweiten Hälfte von Herzog Karl Eugens Regierung. Der kunst- und theaterfreudige Herr hatte sich, nachdem er jahrelang für eine in ganz Europa gepriesene italienische Oper, ein glänzendes französisches Ballett und eine treffliche französische Komödie Riesensummen verausgabt hatte, zur Sparsamkeit bekehrt, aus Landeskindern in einem der berühmten Militärakademie (der sog. Karlsschule) angegliederten Musik- und Mimikinstitut billige Kräfte für Orchester und Bühne herangebildet. Mit diesem Personal wurden seit 1777 in der Woche regelmäßig zwei Vorstellungen veranstaltet. Unter den Stücken, die nun eingeübt wurden, befanden sich auch zwei von Shakespeare:

1. Am 10. Oktober 1783 «Die bezähmte Widerspenstige». Die ersten gesammelten Stuttgarter Theaterzettel stammen aus dem Jahre 1807. In jenen Jahren erschienen auch noch keine regelmäßigen Theateranzeigen in den Stuttgarter Tageszeitungen. Glücklicherweise gibt es noch andere Hilfsmittel, um die Aufführungsdaten festzustellen. Einmal haben sich unter den Karlsschulakten im K. württ. Staatsarchiv zwei (bei Heinrich Wagner, Geschichte der Hohen Karlsschule I, S. 537—540 mit vielen Fehlern abgedruckte) Verzeichnisse der zwischen 1785 und 1787, bezw. 1780 und 1787 gespielten Stücke erhalten. Danach wurde «Die bezähmte Widerbellerin» 1785/7 achtmal, 1780/7 elfmal gegeben. Außerdem werden in demselben Archiv sehr ausführliche, zur Hofmarschallamtsregistratur gehörige Theaterrechnungen verwahrt. Darin sind die Einnahmen aus den einzelnen Vorstellungen Tag für Tag gebucht. Am 10. Oktober 1783 findet sich erstmals «Gasner der zweite» (mit 23 Gulden 13 Kr. Einnahmen). Die drei folgenden Aufführungen hatten am 17. Oktober (62 G. 57), am 28. Oktober (81 G. 9), am 30. Dezember desselben Jahres (13 G.) statt. Damit verschwindet dieser Titel aus den Büchern. Am 30. Juni, 2. und 26. Oktober 1784 taucht dafür «Die Widerbellerin» (mit Tageseinnahmen von 41 G. 39, 64 G. 6, 17 G. 26) auf. Es ist klar, daß es sich hier um dasselbe Stück handelt, und zwar um die Bearbeitung der «Bezähmten Widerspenstigen», die Joh. Friedr. Schink unter dem Doppeltitel «Die bezähmte Widerbellerin oder Gasner der zweite» 1783 veröffentlicht hat. Diese bis 1787 elfmal gespielte Komödie wurde auch unter Christian Schubart wiederholt, der nach seiner Befreiung

vom Asperg bis zu seinem Tode (1787—1791) die künstlerische Leitung der Stuttgarter Hofbühne unter sich hatte. Sonst brachte Schubart, dessen hochfliegende Pläne, das ihm anvertraute Institut zu einem deutschen Nationaltheater nach Art des Mannheimers emporzuheben, bald Schiffbruch litten, lediglich nichts von Shakespeare.

Am 20. August 1821 ging das Stück in veränderter Gestalt über die Bretter des Stuttgarter Hoftheaters: «Liebe kann alles oder Die bezähmte Widerspenstige, Lustspiel in 4 Akten, frei nach Shakespeare und Schink von Holbein.» Mevius und Auguste Brede spielten die beiden Hauptrollen. Nach derselben Bearbeitung wurde die Komödie zum 24. Februar 1834 (mit Ludwig Wallbach und Amalie Stubenrauch), ferner zum 6. Februar 1843 (mit Heinrich Moritz und der Stubenrauch) neu einstudiert (beidemal zur Faschingszeit!). Bei der nächsten Inszenierung (22. Oktober 1855, mit Feodor Löwe und Antonie Wilhelmi) wurde die Holbein'sche Einrichtung durch die Deinhardstein'sche verdrängt. Feodor Wehl, der die Widerspenstige auf den 18. Januar 1872 mit Adolf Wentzel und Rosa Frauenthal neu einüben ließ, verwandte dabei seine eigene Einrichtung (gedruckt: Repertoirstücke der deutschen Bühne in neuen Bearbeitungen und Einrichtungen von F. Wehl, 1. Lieferung, Erfurt 1877, bei Bartholomäus; vgl. Wehl, Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterintendanz, S. 365—374), die im wesentlichen nichts als eine szenische Vereinfachung der Deinhardstein'schen mit einer Anzahl bedenklicher Verszutaten Wehl'scher Mache ist (vgl. Shakespeare-Jahrb. XXXI, S. 57, Fußnote). Bei der Neueinstudierung vom 3. September 1887 trat wieder die Deinhardstein'sche Bearbeitung in ihre Rechte. Unter Baron zu Putlitz wurde am 21. Oktober 1893 die Bühnenbearbeitung von Robert Kohlrausch (der die Übertragung des Grafen Baudissin aus dem Schlegel-Tieckschen Shakespeare zu Grunde liegt) eingeführt. In dieser Gestalt wurde das Lustspiel auch auf den 23. Mai 1902 (behufs Teilnahme des Stuttgarter Schauspielensembles an den sog. Berliner Meisterspielen) neu eingeübt.

2. Am 15. Juni 1784 «Macbeth». Nach den eben erwähnten Listen ist die Tragödie zwischen 1780 (bezw. 1785) und 1787 zweimal aufgeführt worden. Die Rechnungsbücher bestätigen es. Sie nennen als Tage der Vorstellungen den 15. und 24. Juni 1784 (mit 75 Gulden 58 Kr., bezw. 46 Gulden 25 Kr. Tageseinnahmen). Ob die Wieland'sche oder Eschenburg'sche Übersetzung, ob eine der

zahlreichen Macbeth-Bearbeitungen, etwa die des jüngeren Stephani oder H. L. Wagners, benutzt worden ist, läßt sich nicht mehr ermitteln. Man hat vermutet, daß Schillers Genosse in der Militärakademie J. D. Fr. Haller die Titelrolle verkörpert habe; aber auch das muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls ruhte «Macbeth» nach diesen ersten beiden Vorstellungen 27 Jahre lang, bis er am 29. Juni 1811 in Schillers Bearbeitung seine Wiederauferstehung feierte (vgl. Euphorion, 12. Bd., 1905, S. 623. 625 f.). Auch jetzt gelangte das Stück über die dritte Wiederholung nicht hinaus. Am 3. April 1820 wurde der Shakespeare-Schiller'sche «Macbeth» wieder aufgenommen, wobei das Verbrecherpar durch Ferdinand Eßlair und Frau Auguste Brede verkörpert wurde. Die nächste Neueinstudierung fand auf den 11. Dezember 1846 statt (mit Karl Grunert und Frau Dessoir). Bei einer abermaligen Neuinszenierung am 4. November 1861 (mit Grunert und Antonie Wilhelmi) wurde die Schiller'sche Einrichtung durch eine Bearbeitung ersetzt, in der Schillers Übersetzung mit der Philipp Kaufmanns kombiniert war. Abermals in anderer Gestalt sahen die Stuttgarter das Trauerspiel am 2. Dezember 1870 (mit Feodor Löwe und Eleonore Wahlmann): der damalige artistische Direktor der Stuttgarter Hofbühne Feodor Wehl hatte es für diese unter Zugrundelegung von Schillers Übersetzung und der Dingelstedt'schen Bearbeitung eigens eingerichtet, wofür er sich die szenischen Erfahrungen Immermanns zu nutze machte (Wehl, Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterleitung, S. 186 f.). In der Wehl'schen Einrichtung wurde «Macbeth» auf den 10. September 1882 wiederum neu studiert. Wehls Nachfolger Julius Werther kehrte am 11. Mai 1889 wieder zur Schiller'schen Einrichtung zurück (u. e. am 3. Mai 1900). Am 4. November 1907 endlich unternahm es die Stuttgarter Intendanz, die Tragödie nach Friedrich Vischers Verdeutschung in Szene zu setzen — gewissermaßen als Nachfeier zum 100. Geburtstag des großen Ästhetikers. Es war der erste, im wesentlichen gelungene Versuch, ein Shakespeare-Drama nach dem Vischer'schen Text darzustellen (vgl. Literarisches Echo, 10. Jahrg., Spalte 355 f.).

Das dritte Werk Shakespeares kam unter der kurzen Regierung von Karl Eugens Bruder und Nachfolger, Herzog Ludwig Eugen (1793—1795), zur Erstaufführung, das vierte unter der Leitung des Leutnants und Auditors Haselmaier, der in den ersten Zeiten Herzog Friedrichs II. (des späteren Königs) das Hoftheater gepachtet hatte.

3. Am 12. März 1795 «Hamlet, Prinz von Dänemark»[1]) in der Schröder'schen Bearbeitung, zum Benefiz des später Arresto genannten Schauspielers Burkhardi, der die Titelrolle vertrat. Erste Wiederholung am 10. April 1795. Am 16. Oktober 1822 wurde das Trauerspiel zum erstenmale nach der Schlegel'schen Übersetzung und P. A. Wolffs Bühneneinrichtung gegeben. Mevius spielte den Hamlet, Frau Brede die Ophelia. Es machte den Schauspielern Mühe, sich an die Verse zu gewöhnen, und der alte Pauli (Polonius) hielt hartnäckig an der Prosa fest (vgl. Morgenblatt für gebildete Stände 1822, Nr. 304).

Am 11. Mai 1832 inszenierte Seydelmann, der zugleich die Titelrolle spielte, den «Hamlet» neu nach der Schlegel'schen Übersetzung. Derselbe Text lag den weiteren Neustudierungen zu Grunde (am 12. Januar 1844 mit Heinrich Moritz, am 26. Mai 1851 mit Feodor Löwe, am 22. März 1871 mit Adolf Wentzel, am 25. Januar 1896 mit August Ellmenreich, am 19. September 1904 mit demselben, am 25. März 1908 mit Josef Kainz als Gast). Am 13. November 1904 führte der Pariser Schauspieler de Max mit seiner Gesellschaft im Kgl. Wilhelmatheater einen französischen Hamlet vor.

Eine Aufführung dieses Dramas bildete auch die Festvorstellung zu Shakespeares 300. Geburtstag (am 22. April 1864); voran ging ein von Johann Georg Fischer gedichteter und von Adolf Wentzel gesprochener Prolog.

4. Am 14. April 1800 «Othello, der Mohr von Venedig» in Ludwig Schubarts Übersetzung. Später unterzog derselbe Schriftsteller die Arbeit einer gründlichen Erneuerung, und in dieser Form ging die Tragödie am 17. Oktober 1810 wiederum über die Bretter (vgl. Shakespeare-Jahrbuch. XXXIX, S. 69 f.) Eine eigene Bühneneinrichtung hatte Karl Seydelmann für das auf den 26. Februar 1836 neu eingeübte Trauerspiel geschaffen; Moritz verkörperte damals den Othello, Seydelmann den Jago, Amalie Stubenrauch die Desdemona. Die nächste Neustudierung (vom 3. Februar 1862) trug den Vermerk «übersetzt von Schlegel und Tieck», d. h. das Stück wurde in der vom Grafen Wolf von Baudissin herrührenden Übersetzung der sog. Schlegel-Tieck'schen deutschen Shakespeare-Ausgabe

[1]) Die Stuttgarter hatten schon 1778 durch Vermittlung der Schikaneder'schen Truppe den «Hamlet» kennen gelernt. Schikaneder gefiel in der Titelrolle so sehr, daß er hervorgerufen und gezwungen wurde, den letzten Auftritt zu wiederholen. (Literatur- und Theater-Zeitung, 2. Jahrgang, Berlin, bei Arnold Wever, 1779, 1. Teil, S. 75.)

gegeben. Derselbe Text diente auch bei den späteren Stuttgarter Inszenierungen: am 6. Dezember 1865, am 18. Oktober 1869, am 30. Mai 1879, am 28. November 1885, am 16. März 1889, am 13. Oktober 1894, am 23. März 1907.

Im November 1801 hatte der Theaterpächter Haselmaier abgewirtschaftet, und der Hof sah sich genötigt, die Anstalt wieder auf eigene Rechnung zu führen. Herzog (Kurfürst, König) Friedrich arbeitete sich mit der großen Energie, die er in allen Dingen betätigt hat, in die Theaterverhältnisse ein und bekam bald Geschmack daran. Man kann sagen, daß er sein eigener Intendant geworden ist, wenngleich es natürlich an Behörden und Hofchargen nicht fehlte, die zwischen dem Fürsten und dem Kunstkörper den Verkehr vermittelten. In diesem Abschnitt machte das Stuttgarter Theaterpublikum mit folgenden drei weiteren Dramen Shakespeares Bekanntschaft:

5. Am 14. Dezember 1806 «Heinrich der Achte» in Ludwig Schubarts Übertragung. Das Stück verschwand sofort wieder vom Spielplane und blieb seitdem in Stuttgart unaufgeführt (vgl. Shakespeare-Jahrbuch, XXXIX, S. 70 f.).

6. Am 13. September 1807 «König Lear» in der Schröderschen Bearbeitung. Von dieser Vorstellung hat sich das früheste Stuttgarter Shakespeare-Programm erhalten, das darum buchstäblich mitgeteilt zu werden verdient.

Die erste Wiederholung fand am 16. November 1807 statt. Zur Neustudierung kam es am 21. Oktober 1830 aus Anlaß eines Gastspiels Ferdinand Eßlairs, damals Münchener Hofschauspielers, der die Titelrolle zu seinen Glanzleistungen zählte. Seit dem 14. November 1838 wurde die Bühneneinrichtung Schreyvogels (Wests) benutzt; Theodor Döring und Wilhelm Maurer alternierten damals als Lear. Sie behauptete sich auch bei der nächsten Neustudierung (am 8. Februar 1854 mit Karl Grunert). Wehl führte dagegen in Stuttgart seine (nicht gedruckte) Bearbeitung des «König Lear» ein (am 16. April 1873 mit Wilhelm Keller, u. e. am 14. Mai 1881 mit Max Löwenfeld). Dabei ist an Sparsamkeit in Verwandlungen das Äußerste geleistet: jeder Akt beansprucht nur einen Schauplatz, und den fünf Aufzügen gehen als Vorspiel die Thronentsagungsszenen voran (Wehl S. 295—297). Als Ernst Possart bei einem Stuttgarter Gastspiel am 19. September 1887 als König Lear auftrat, brachte er dazu seine eigene Bearbeitung mit. Am 2. September 1893 wurde

das Stück «nach der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung» (also in des Grafen Baudissin Verdeutschung) neu in Szene gesetzt (n. e. am 22. März 1899).

Stuttgart.

In dem Königlichen groſen Opernhauſe.

Mit aufgehobenem Abonnement.

Sonntag, den 13 September,

zum Erſtenmale:

König Lear,

Trauerſpiel in fünf Akten, nach Shakespear, von Schröder.

Perſonen:

Lear, König von Brittannien —	Herr Schwarz.
Goneril, Gemahlin des Herzogs von Albanien, Lears Tochter — —	Mad. Pauli.
Regan, Gemahlin des Herzogs von Kornwall, Lears Tochter — — —	Mad. Aſchenbrenner.
Kordelia, Gemahlin des Königs von Frankreich, Lears Tochter — —	Mad. Leibniz.
Herzog von Albanien —	Herr Reil.
Herzog von Kornwall — —	Herr Cordemann.
Graf von Kent — —	Herr Miedke.
Graf von Gloſter — —	Herr Pauli.
Edgar, Gloſters Sohn — —	Herr Lembert.
Edmund, Gloſters unehlich gezeugter Sohn	Herr Fiſcher.
Der Hofnarr des Königs —	Herr Weberling.
Oswald, Haushofmeiſter der Herzogin von Albanien	Herr Pfizenmeyer.
Ein alter Mann, Gloſters Pachter —	Herr Schlooz.
Ein Arzt — — —	Herr Keppler.
Ein Herold — — —	Herr Hörz.

Bediente des Herzogs von Kornwall. Bediente des Grafen von Gloſter. Ritter im Gefolge des Königs. Soldaten. Gefolge.

Preiſe der Pläze:

Loge für Fremde	1 fl. 12 Kr.	Zweite Gallerie	36 Kr.
Erſte Gallerie	1 fl. 12 Kr.	Dritte Gallerie	24 Kr.
Parterre	48 Kr.	Vierte Gallerie	12 Kr.

Königliche Hoftheaterdirektion.

1807

Der Anfang iſt um Fünf, der Schluß um 8 Uhr.

7. Am 25. Mai 1810 «Der Kaufmann von Venedig» in Ludwig Schubarts Übertragung und Bühneneinrichtung (Shakespeare-Jahrbuch, XXXIX, S. 71—73). Am 10. April 1829 wurde das Schauspiel zum erstenmale in A. W. Schlegels Verdeutschung und Ludwig Tiecks Einrichtung aufgeführt; Seydelmann machte damals

die Stuttgarter mit seiner berühmten Darstellung des Shylock bekannt (n. e. am 19. Januar 1842 mit Theodor Döring als Shylock, am 31. Januar 1848 mit Karl Grunert). «Nach einer neuen Einrichtung», d. h. nach der von Feodor Wehl, ging «Der Kaufmann von Venedig» am 3. März 1871 in Szene (n. e. am 23. Oktober 1874, inszeniert von Oberregisseur von Jendersky; s. Wehl S. 322). Bei der auf den 1. September 1900 neu vorbereiteten Darstellung des Werkes wurde wieder der einfache Schlegel'sche Text benutzt (ebenso n. e. am 3. September 1906).

Während der nahezu 48-jährigen Regierungsperiode König Wilhelms I., der seinem Hoftheater dieselbe warme Teilnahme wie sein Vater und Vorgänger Friedrich schenkte, lassen sich in der Geschichte des Instituts zwei Perioden unterscheiden. Im Verlaufe der ersten (1816—1846) gelangte unter verschiedenen Intendanten (Freiherrn von Wächter, Lehr, Grafen Leutrum) das Schauspiel hauptsächlich durch Seydelmanns Mithilfe zu seinem Höhepunkt. Von Shakespeare wurden in diesem Zeitraum vier Dramen dem Spielplane zugeführt.

8. Am 2. Februar 1818 «Julius Caesar» in A. W. Schlegels Übersetzung zum Benefiz des damaligen Stuttgarter Regisseurs Ferdinand Eßlair, der den Brutus gab, während die Rolle des Mark Anton in Mevius' Händen lag. Das Stück verschwand bald wieder vom Repertoire. Am 27. Oktober 1843 wurde es dem Publikum von neuem vorgeführt, von dem damaligen Oberregisseur Heinrich Moritz unter Beibehaltung der Schlegel'schen Verdeutschung eingerichtet und inszeniert. Dieser spielte den Mark Anton, Wilhelm Maurer den Caesar, Feodor Löwe den Brutus, die Stubenrauch die Portia. Weitere Neustudierungen fanden am 17. Dezember 1851 (mit Ludwig Löwe als Gast in der Rolle des Cassius) und am 18. September 1861 statt. Am 31. Januar 1868 wurde zum erstenmale Heinrich Laubes Bühneneinrichtung benutzt, die bei allen weiteren Neueinstudierungen (27. Januar 1875, 28. November 1884, 2. September 1891, 6. Januar 1897) beibehalten ward.

9. Am 18. Mai 1829 «Romeo und Julia» in A. W. Schlegels Übersetzung mit Ludwig Wallbach und Amalie Stubenrauch in den Titelrollen. Die Liebestragödie, vorher den Besuchern des Stuttgarter Theaters nur als Operntext (in der Vertonung Bendas und dann Zingarellis) bekannt, faßte so festen Fuß, daß sie erst auf den 15. Juni 1853 einer Neueinübung (mit Adolf Wentzel und seiner nachmaligen

Gattin Luise Siber) bedurfte. Die Schlegel'sche Übersetzung behielt auch Wehl bei, der seit dem 13. Juni 1870 das Stück in einer von ihm «eigens für die Stuttgarter Hofbühne» gefertigten Einrichtung darstellen ließ. Werther gab diese preis und übte «Romeo und Julia» (13. Dezember 1885) wieder nach dem unverfälschten Schlegelschen Text ein. Bei den folgenden Neustudierungen (5. September 1901 und 8. Februar 1906) bediente man sich der Bühnenbearbeitung W. Oechelhäusers.

10. Am 12. April 1837 «König Richard der Dritte» in der Übersetzung A. W. Schlegels und in der Bühneneinrichtung Karl Seydelmanns, der zugleich die Titelrolle spielte, darin nach den Zeugnissen der Zeitgenossen seine Umgebung hoch überragend. Auf den 9. Dezember 1850, 1. Februar 1858 und 13. Februar 1868 wurde die Tragödie in derselben Form, jedesmal mit Karl Grunert, neu eingeübt. Wehl richtete sie nach der Schlegel'schen Übersetzung und den Vorschlägen von Franz Dingelstedt und Wilhelm Oechelhäuser neu ein: in dieser Fassung gelangte sie am 6. Dezember (mit Wilhelm Keller in der Titelrolle) zur Aufführung (so auch am 24. April 1876 mit Adolf Wentzel u. e.). Für ein Gastspiel Friedrich Haases wurde «König Richard der Dritte» am 26. Mai 1877 einfach nach der Schlegel'schen Übersetzung eingeübt. Bei einer abermaligen Neustudierung (12. Mai 1883) ließ Wehl genau die Dingelstedt'sche Bearbeitung innehalten (Wehl S. 512 f.); damals verkörperte Karl Wiene den Titelhelden. (In derselben Einrichtung zum 24. September 1887 u. e. für ein Gastspiel Possarts, ebenso zum 2. Juni 1892 für denselben Zweck, zum 19. Januar 1895 mit August Ellmenreich, zum 26. März 1904 mit demselben.)

11. Am 15. Oktober 1841 «Viola oder Was ihr wollt» in der Bearbeitung von Deinhardstein; Frau Wittmann war die erste Vertreterin der Doppelrolle Viola-Sebastian (u. e. am 8. Juni 1849). Das Lustspiel ruhte dann sehr lange, bis am 13. Dezember 1867 «Was ihr wollt» in Eduard Devrients Bühneneinrichtung wieder aufgenommen wurde. Bei der nächsten Neueinstudierung (25. Januar 1878) trat die Bearbeitung Deinhardsteins an die Stelle jener, während am 11. April 1889 wieder auf die Devrient'sche Fassung des Lustspiels zurückgegangen wurde. Auf den 2. September 1897 wurde es nach der Schlegel-Tieck'schen (von A. W. Schlegel herrührenden) Übersetzung (mit Musik von B. Andrée und J. A. Mayer) neu eingeübt. Am 2. April 1908 ging es nach längerer

Pause wieder in Szene, diesmal in der Neueinrichtung des Dresdener Dramaturgen Dr. Karl Zeiß, und hatte in dieser Gestalt großen Erfolg.

Freiherr Ferdinand von Gall, unter dessen langer Leitung (1846 bis 1869) die Stuttgarter Oper ihre höchste Blüte erreichte, schließlich aber das ganze Institut mit Riesenschritten dem Verfall zutrieb, brachte 5 Neuheiten von Shakespeare:

12. Am 5. April 1847 «Ein Sommernachtstraum» in A. W. Schlegels Übersetzung und mit der Mendelssohn'schen Musik (n. e. am 25. November 1863, am 24. Juni 1869, am 5. Januar 1889). Am 5. April 1897 fand eine Erinnerungsvorstellung statt.

13. Am 14. Januar 1850 «König Heinrich der Vierte» nach A. W. Schlegels Übersetzung mit Zusammenziehung beider Teile in einen. Karl Grunert, der damals die Seele der Stuttgarter Shakespeareaufführungen war und sich an den Inszenierungen als Dramaturg und Regisseur aufs lebhafteste beteiligte, spielte den Falstaff. Am 28. Dezember 1864 sowie am 23. April 1873 wurde die Historie in derselben Fassung neu einstudiert. Am 19. März 1869 wurde nur der erste Teil von «König Heinrich dem Vierten», aus Anlaß eines Gastspiels von Theodor Döring (Falstaff) neu eingeübt, nach der Schlegel'schen Verdeutschung gegeben. Werther ließ die beiden neu einstudierten Teile an zwei Abenden (29. August und 30. September 1885) aufführen. Zuletzt wurde (am 24. September 1903) wieder nur der erste Teil nach Franz Dingelstedts Bühneneinrichtung neu eingeübt.

14. Am 22. März 1850 «König Johann» (in A. W. Schlegels Übertragung) mit Grunert in der Titelrolle.

15. Am 10. April 1853 «Viel Lärm um nichts» in Karl von Holteis Bühnenbearbeitung, wobei Feodor Löwe und Antonie Wilhelmi den Benedikt und die Beatrice verkörperten (in derselben Form n. e. am 5. Juni 1873, am 4. November 1886, am 7. Januar 1893, am 30. Mai 1903).

16. Am 28. September 1866 «Wie es euch gefällt», nach Schlegels Übersetzung von Eduard Devrient für die Bühne eingerichtet (n. e. am 23. September 1869).

Baron Galls — übrigens nur mit ganz ungenügenden Kompetenzen ausgestatteter — Nachfolger Feodor Wehl bemühte sich eifrig wie um das gesamte klassische Drama so auch um das Shakespeares. Für zahlreiche Stücke von diesem hat er besondere Einrichtungen

geschaffen, die übrigens, hauptsächlich in der Stuttgarter Presse, auf heftigen Widerspruch stießen. Der Wortführer der Opposition war der Chefredakteur des Stuttgarter Neuen Tagblatts, Adolf Müller, der sich den Schriftstellernamen Palm zugelegt hat, ein gewandter, aber an Gründlichkeit der literarisch-ästhetischen Bildung tief unter Wehl stehender Feuilletonist (vergl. Palms Buch «Briefe aus der Bretterwelt», Stuttgart, Adolf Bonz & Comp., 1881). Wehl selbst hat nach seiner Dienstentlassung in dem schon wiederholt genannten Werke «Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterintendanz» (Hamburg, J. F. Richter, 1886) über seine Leitung der Stuttgarter Bühne Rechenschaft abgelegt und darin auch seine Shakespearebearbeitungen erläutert. Auch der unbefangene Beurteiler kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Wehl zu wenig mit den Augen des Künstlers zu schauen verstanden hat. Seine Erleuchtungen sind ihm nicht auf der lebendigen Bühne gekommen, vielmehr hat er am Schreibtisch nach literarischen Theorien gearbeitet. Seine Einrichtungen kennzeichnet eine gewisse Kargheit, die auf Vereinfachungen, Zusammenziehungen und Ersparnis von Verwandlungen mehr als billig bedacht war. Dennoch geht es nicht an, ihm alle Verdienste um die Shakespeare-Dramaturgie abzusprechen. Er hat bei redlichem Willen und großer Sachkenntnis im einzelnen manche beachtenswerte Anregungen gegeben. Leider ist er im deutschen Bühnenverein mit seinen Bemühungen um Aufstellung eines allgemein gültigen Kanons von Shakespearebearbeitungen nicht durchgedrungen.

Wehl hat von den noch rückständigen Werken des großen englischen Dichters vier zum ersten Male auf die Stuttgarter Bretter gebracht.

17. Am 8. November 1871 «Die Komödie der Irrungen, Lustspiel in drei Akten von Shakespeare nach Schlegels Übersetzung neu für die Bühne eingerichtet.» Die Bearbeitung stammte von Wehl (s. Wehl S. 261 f.). Sie ist gedruckt (Altona 1879, Verlagsbureau). Werther fügte das Stück in derselben Gestalt wieder dem Spielplane ein (18. August 1888).

18. Am 19. September 1873 «Der Sturm, Märchenlustspiel in 4 Akten von Shakespeare. Für die Darstellung auf der hiesigen Hofbühne bearbeitet und eingerichtet von Feodor Wehl. Musik von Max Seifriz» (n. e. am 6. September 1882).

19. Am 20. Februar 1874 «Das Wintermärchen», für die Stuttgarter Bühne eingerichtet von Feodor Wehl. Die zur Handlung gehörige Musik von dem Stuttgarter Musikdirekter Max Seifriz

(s. Wehl S. 311 f.). Eleonore Wahlmann spielte die Hermione. Werther benutzte (25. Februar 1885) die Bearbeitung Franz Dingelstedts und die Musik F. von Flotows und erzielte damit einen weit nachhaltigeren Erfolg (n. e. am 15. September 1898).

20. Am 2. Februar 1877 «Antonius und Kleopatra» mit Albert Stritt (dem nachmaligen Heldentenor) und Eleonore Wahlmann in den Titelrollen. Die auch gedruckte Bearbeitung (Repertoirestücke der deutschen Bühne in neuen Bearbeitungen und Einrichtungen, 2. Liefg., Erfurt 1877) rührte von Wehl her, was jedoch auf dem Zettel verschwiegen war — offenbar darum, weil die Stuttgarter Presse gegen seine Shakespeare-Einrichtungen voreingenommen war (vgl. Wehl S. 357—361).

Auf Wehl, den Freund ästhetisch-dramaturgischer Experimente, folgte als Stuttgarter Theaterintendant Julius Werther, der reine Bühnenpraktiker. Mit literarischen Programmen gab er sich nicht ab; er nahm das zu seinen Zwecken Taugliche, wo er es gerade fand. Aber er war ohne Frage ein trefflicher Regisseur, der für malerisch bewegte Bühnenbilder und Gruppierung der Massen einen sicheren künstlerischen Blick hatte. Im Bewußtsein dieser Eigenschaften machte er sich mit Vorliebe an die Inszenierung Shakespeare'scher Dramen und erzielte, namentlich am Anfang seiner Direktionsführung, Vorstellungen von so prächtigem Gesamtcharakter, wie man sie vorher noch nie an dieser Kunststätte gesehen hatte. Er begann auch die englischen Königsdramen in ziemlich rascher Folge in Szene zu setzen. Leider erlahmte jedoch seine Tatkraft, und das Riesenunternehmen blieb unvollendet, ohne bis zur zyklischen Darstellung zu gedeihen. Aus dieser Veranlassung bekam das Stuttgarter Publikum zwei weitere Shakespeare-Neuheiten vorgeführt:

21. Am 2. Juni 1885 «König Richard der Zweite», frei bearbeitet von Franz Dingelstedt.

22. Am 14. Februar 1887 «König Heinrich der Fünfte», gleichfalls in der Dingelstedt'schen Einrichtung.

Unter der Intendanz des Barons zu Putlitz, der sofort nach dem Regierungsantritt König Wilhelms II. an die Spitze des Stuttgarter Hoftheaters berufen wurde und sein Amt im Januar 1892 antrat, sind bis jetzt noch vier Werke Shakespeares zur ersten Darstellung gelangt.

23. Am 7. Januar 1893 «Cymbelin, nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von Gisbert Freiherrn Vincke».

24. Am 16. November 1893 «Maß für Maß, nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von Gisbert Freiherrn Vincke».

25. Am 7. Dezember 1895 «Timon von Athen, mit freier Benutzung der Shakespeare zugeschriebenen Dichtung von Heinrich Bulthaupt».

26. Am 6. Januar 1905 (im K. Wilhelmatheater) «Die lustigen Weiber von Windsor», auf Grund der Baudissin'schen Übersetzung (Schlegel-Tieck) vom Oberregisseur Hans Meery (nach den Erfahrungen der englischen Bühne) eingerichtet und inszeniert.

Fassen wir das Schlußergebnis kurz zusammen! Von 1783 bis Ende 1908 sind auf der Kgl. Hofbühne in Stuttgart, d. h. in den verschiedenen dieser Kunstanstalt zur Verfügung gestandenen oder stehenden Häusern, 26[1]) verschiedene Dramen von Shakespeare dargestellt worden. Von den 33 in die Schlegel-Tieck'sche Ausgabe aufgenommenen Werken sind bis jetzt 7 unaufgeführt geblieben, nämlich die drei Teile von «König Heinrich VI.», «Coriolan», «Titus Andronikus», «Ende gut, alles gut», «Die beiden Veroneser», «Troilus und Cressida», «Liebes-Leid und Lust».

[1]) Bei dieser Zählung ist «König Heinrich der Vierte» wie «König Heinrich der Sechste» je als ein Werk gerechnet.

Noch eine Rätselsammlung der Shakespeare-Zeit.

Von

A. Brandl.

Als ich vor zwei Jahren in diesem Jahrbuch die Rätselbücher des spät-16. und früh-17. Jahrhunderts zusammenstellte und (XLII, 1ff.) zum Abdruck brachte, entging mir ein Bündel von sechzehn Rätseln, die den sonst wenig bekannten Humphrey Gifford zum Verfasser haben und 1580 am Ende seines Gedichtbändchens «Posie of Gillowflowers» erschienen. Sie fielen mir inzwischen in Grosarts seltenem Neudruck (Miscellanies of the Fuller Worthies Library, 1870, 156 copies only) in die Hände, und Herr Alfred Mehles hatte die Freundlichkeit, diese Ausgabe mit dem Originaldruck, den das Britische Museum besitzt, zu vergleichen. Dabei stellten sich einige starke Fehler von Grosarts Abschreiber heraus, nämlich Ged. III, V. 7 *and* statt *or,* IV 10 *but* statt *and,* VI 4 zweimal *not* statt *nor,* VIII 1 *since* statt *since first,* XII 6 *beate* statt *heate,* XIV 2 *yet* statt *oft* — von bloß orthographischen Änderungen zu schweigen. Die meisten der groben Fehler wurden zwar in einem zweiten Neudruck, den Grosart 1875 unter gleichem Titel folgen ließ, beseitigt, doch ist der verbesserte Text nur in vierzig Exemplaren für Subskribenten zur Verteilung gelangt. Unter solchen Umständen habe ich mich zu einem dritten Neudruck, mit genauer Kollationierung des Originals, entschlossen, um die Rätselbücher der Shakespeare-Zeit hier zu vervollständigen.

Inhaltlich sind es Kunsträtsel. Das Waizenrätsel (12) setzt Lateinkenntnis voraus *(far-farina).* Die Anspielung auf *old writers* (13) klingt gelehrt. Nach der Überschrift haben wir es mit einer Übersetzung aus dem Italienischen zu tun; dazu, aber auch zum

Lateinischen, kann das für *night* und *day* angegebene Geschlecht (15) stimmen. Lokale Dinge oder Verhältnisse werden nicht erwähnt. Die Gewandtheit der Versform ist bei einem Autor wie Gifford, der sich in englischer Originallyrik versucht hatte, nicht auffällig.

Um den Zusammenhang mit den anderen englischen Rätselbüchern der Shakespeare-Zeit steht es schlecht. Selbst wenn die zu erratenden Gegenstände wiederkehren, ist die Auffassung und Einkleidung eine gründlich verschiedene. So sind z. B. die zwölf Monate des Jahres und ihre Tage in den Merrie Riddles (5) als Zweige und Vögel eines Baumes betrachtet, bei Gifford (1) als eine Familie. Salz ist in den Merrie Riddles (46) klein *as a nit* und dient doch dem König *at every bit*, was sich in den Prettie Riddles (27) wiederholt, während es hier (14) als scharfer Arbeiter ohne Vater und ohne Kind erscheint. Dagegen erinnert in den Holme Riddles (Publications of the Mod. Lang. Association XVIII, 1903, 211 ff.), die wir in einer Handschrift aus der Mitte des 17. Jahrhunderts besitzen, manches an Giffords Fassung. Das Schiff z. B. ist in beiden Sammlungen (Gif. 2, H. 69) als Roß mit Flügeln gedacht, mit dem Steuer als Schweif; der Gedanke eines Menschen als unsichtbar und in ein Haus gebunden und dennoch nach außen höchst wirksam (Gif. 3, H. 72). Die Holme-Rätsel sind aber nach allem, was ihr gelehrter Herausgeber Tupper gezeigt hat und durch Vergleich mit den Prettie Riddles und Gifford noch zu ergänzen ist, eine vergröbernde Ausbeutung älteren Materials, mit wenig Originalwert an Inhalt und Form; in der Elisabeth-Zeit blühte die Rätseldichtung, unter dem zweiten Stuart faßte man die abgefallenen Blütenblätter ohne viel Umstände zusammen.

Mein Abdruck gibt das Original genau wieder, auch mit den Akzenten, die häufig, doch nicht immer, auf *ee* erscheinen. Nur *u* und *v* sind in moderner Art geregelt und ein paar offenbare Druckfehler unter den Strich verwiesen.

A preface to certaine questions and riddles ensuing, translated out of Italian verse into English verse, by H. G.

Al yee unto whome the skanning and viewing
Shal come of these questions, and riddles ensuing:
I let you first know thus much without fayning,
That all of them carry a good and cleane meaning,
If so they be constred aright in their sense,
Thus much may I boldly speake in their defence:

But if in ill part some fortune to take them,
We fayle of the end, to which we did make them.
Which was for the solace of them that can use them:
What thinges can be sound, if men wil abuse them?
To such as are cleane, what can be unpure?
Such as[1]) are defilde, ill thoughts haue in vre[2]):
If of any riddle badde sense ye pick out,
Gesse at it againe: ye fayle without doubt,
And doe not aright his meaning expound;
Their true exposition is honest and sound.
And that shall be proved if you will crave tryall,
So truely, that no man will stand in deniall.
Committing the sequel to your approbation,
I finish the preface of this my translation.

1.

A father once, as bookes expresse,
Had sonnes twice sixe, nor more nor lesse:
Ech sonne of children had scores thrée,
Halfe of them sonnes, halfe daughters bée:
The sonnes are farre more white then snowe,
The daughters blacker than a crow.
Wee sée these children dayly die,
And yet they live continually.

2.

A mightie blacke horse, with gallant white winges,
Within his graund paunch beares many straunge things:
Hée oft doth travayle for masters avayle,
And carges his bridle tyed fast to his tayle.
In going hée flyes twixt earth and the ayre,
And oft, where they would not, his riders doth beare:
Hée hath divers eies, and yet cannot sée,
I pray you doe tell mée what may this beast bée?

3.

A certaine thing liveth in place néere at hande,
Whose nature is straunge, if it bée well scand:
It sées without eyes, it flyes without winges,
It runnes without féete, it workes wondrous thinges.
To places far distant it often doth rome:
Yet never departeth, but taryes at home.
If thou doe it covet to féele or to sée,
Thy labour is lost, for it may not bée.

4.

What am I that wanting, both handes féete and head
Of all them that sée me, being déemed for dead,

[1]) os. [2]) use *Grosart.*

Of breath have great store, and move too and fro,
Now up, and now downe, now hye, and now low?
Alas what hard fortune doth to mée befall:
That guiltlesse am spited of great and of small.
They strike me, and push mee, South, West, North *and* East:
Yet doe I no harme to most, neither least.
When as my breath fayling, I can doe no more,
They then give mée over, *and* never before.

5.

I being the daughter of my uncles brother,
Am now of late become a mother:
And with my milke from my pappes which flowes,
I nourish a sonne, my mothers owne spowse,
Now tell what I am, declare mine estate,
For I give him sucke, that first me begate.

6.

None liveth more iocound in al the whole land,
Though head doth lye buryed in mucke and in sand:
My beard it is gray, though not very old,
The strong I make wéepe, nor for heate, nor for cold:
Yet such is my state, that the poore love me well,
And stil I am forst with great men to dwell.

7.

From south and west commeth a straunge warlike nation,
Attirde and appareld in wonderfull fashion:
In garments milke white, these people are clad,
Which strike and oppresse both good men and bad
But favour they shew in dealing their blowes,
And save him from danger, ech on his way goes.
And on his backe caryes dead bodyes great store,
Which with their thicke buffets had beate them before,
Great furies are kindled at end of the fray:
Which makes this straunge nation all vanish away.

8.

Long is it since first to the world I came,
Small am I of body, poore, féeble, and lame:
Yet none in the world, nor one neyther other,
In richesse and substaunce surpasseth my mother.
Not long am I graunted this life to enioy,
So many there are that worke mée annoy:
O Lord how they rent mée, it cannot bée told:
What torments I suffer in heat, and in cold.
One while am I drowned, such hap doth befal,
Then next doe they rost me: yet this is not al.

When thus they have usde me, they cannot forbeare me,
Ere first being beaten, by péecemeale they teare me.
Then serve I the turne of every estate,
But one kinde of people mée deadly doth hate.

9.

Doe tell me my friends, what creature is hée,
That two times is borne, as all men may sée,
And liveth a space, though not very long:
And often is killed, not having done wrong?
When y^{t} his breath fayleth, it liveth no more,
It then is baptised, and never before.
Though many a one doe evill entreate it,
They love it right well, and often doe eate it.

10.

A certain dead creature in mine armes I take,
With her back to my bosome, great glée doth shee make.
As thus I doe hold her, she greatly doth chéere mée,
And wel are they pleased, that sée me and heare mée.
Whilst erst it remayned in forest and field,
It silent remayning, no speech forth did yéeld.
But since she of life, by death was deprived,
With language shée speaketh, mens sprites are revived.

11.

A father begat me, yet I have no mother,
Nor uncle nor aunt, nos sister, nor brother:
Straight when I was born, I began to florish,
For every estate tooke care me to norish:
Thus many score yeeres, they have loved me full well,
And eke entertaind me amongst them to dwell,
All partes of the world I view in short space:
And still was bad welcome, in every place.
Though many by me, reape losse, care, and woe,
They never will licence me from them to goe.

12.

Hard fortun doth haunt me, by nature estranged
From male into female, I often am chaunged.
And where as before I livd well contented,
With prickings and punchings I now am tormented:
Now, more to accomplish their gréedy desire,
They cruelly heate mée, and scortch me with fire.
Though badly they use mée, so milde am I still:
That I yéelde them life that thus doe mée kill.

13.

Amongst the friendships[1]) rare, Of which old writers tell:
This may bée plaste in highest roome, And doth deserve it well.
Whiles death with gasping throte Did gape for bloody pray,
Life conquered death, and savde that life, Which death did séeke to slay.
That life which did this déede, As death would straight have slaine:
That life which late by him was savde, Preservde from death againe.

14.

Begot without father, in earth I remaine,
And oft I am turnd, to my mother againe.
By night and by day I labour alwaies,
And with my sharp savor both please *and* displease;
Thus héere in this earth my race out I runne:
And never have issue, nor daughter, nor sonne.

15.

A female I by name Am sister to a brother:
In all the world may not bée found, Our like, nor one nor other.
For hée no sooner dies, But I straight wayes doe live:
And I oft yeelding unto death, Still life to him doe give.
Oft after him I hie, And gladly would him stay:
But hée than arow from the bow, More swiftly flyes away.
Straightwayes hée folowes me, My presence to attaine:
And as hée fled from me before, I flye from him againe.
Though straunge our state doth séeme, By proofe yée may it try:
That both of us are still alive, Yet both doe dayly die.
That yée may better know, What straungers great wée bée,
Wee day and night doe dine and sup, With men of ech degrée.

16.

Two are we in name, though[2]) in substaunce but one,
First framed by arte then finisht with mone.
Before we are ready, for those that will buy,
Through greatnesse of torment, wée howle and wée cry.
Yet féele we no griefe, for all this anoy,
Great numbers by us have comfort and ioy,
Who when for their profits we have done what wée may,
They then do reiect us, and cast us away.

17.

Fayre art thou and red, deserving great praise,
And all men thée reverence, and honour alwayes,
Whiles that thy white banner abrode still is spread,
For then thou doest comfort both living and dead,
But if thy blacke banner bée spread foorth in vew,
All honour farewell, all gladnesse adew.

[1]) friendshipes. [2]) through.

Such woe then thou bringest to more and to lesse,
As pen cannot write it, nor tongue may expresse. 8

18.

Of thée (O my friend) a thing I doe crave,
Which thou never hadst, nor never shalt have.
If that for thy selfe thou purpose to gayne it,
Thy labour is lost, thou[1]) mayst not obtayne it. 4
Although thou shouldst live a whole thousand yéere,
And séeke it, yet shouldst thou be nothing the néere.
Now if thou doe love me, even so as thou sayest,
Doe geue it. For truely, I know that thou mayst. 8

The solutions of the riddles.

1. The father, the yeere: the XII. sonnes, ŷ XII months: the LX children, the XXX. dayes, and XXX. nights.
2. A ship.
3. A mans minde.
4. A footeball made of a bladder.
5. An old man being in prison, his daughters comming to visite him, woulde geue him sucke of her breasts *and* so nourish him.
6. An Onion.
7. Men travelling in the snow are beaten with it, and carry the dead bodies on their garments untill they come to a fire, which makes them vanish away.
8. Hempe.
9. A chicken being first an Egge, *and* then a chicken.
10. A Lute.
11. Play at all kinde of games.
12. Wheat being the Newter Gender, in Latin is turned into farinam, meale, which is the feminine, which is then converted into bread, *and* so nourisheth them that bake it.
13. A man comming to a fountaine to drink, saw a serpent climbing up on a trée, to devour a neast of young Egles; which serpent he slewe with his sworde, and so saved their lives, being about then to drink of the water, the young birdes, scraping out the filth of their nests fowled it in such sort, that it letted him from drinking: a spaniel that he had there with him, tasting of it, was presently poysoned.
14. Salt.
15. The night and day.
16. A paire of sheares.
17. A good tongue and a bad.
18. A mayde, béeing in love with a young man, desires him to geve her a husbande, which in marrying with her hée might doe.

The End.

[1]) thoug

Title and Locality Boards on the Pre-Restoration Stage.

By

W. J. Lawrence.

Side by side with the strenuous efforts that are now being made to arrive at the prime physical characteristics of the Elizabethan stage it is desirable that some one should undertake the task of thoroughly investigating the origin and influence of certain stage conventions which were either born of those physical conditions or contributed to their establishment. Moreover, the time is ripe for rigid scientific discussion of one or two principles whose existence has long been suspected but never definitely established. Of this order is the *vexata quæstio* of inscribed scene-boards, a matter on which there has been much dogmatism and very little argument. Among scientific investigators Reynolds stands alone in point of making serious attempt to pluck out the heart of the mystery.[1] My purpose now is to consider the question in its broadest aspect, throwing out a wide drag-net with the hope of bringing to the surface all the available data relative to the employment of inscribed boards and inscriptions generally on the early stage. The subject permits of easy division into two sections, the one dealing with title-boards and the other with scene-boards, and it will be most convenient to deal with the former first.

So far as the general employment and persistent usage of title-boards on the Tudor and early Stuart stage are concerned, all is plain sailing. The only difficulty is to determine whether the

[1]) See his *Some Principles of Elizabethan Staging*, Chicago, 1905, I. pp. 20 et seq. [= Modern Philology Vol. II, 581—614], to which I beg to express my obligations.

custom was of purely native origin or derived from foreign initiative. Later on, in connexion with the masque-titles I shall discuss the point more fully, but at present I must content myself with saying that a prolonged study of early European theatrical conditions has imbued me with the impression that the prototype of the English title-board must be sought for in Italy, that great fount of scenic inspiration. If this theory be sound, the principle must have been introduced into the court entertainments of Henry VIII by one or other of the Italian painters, or artificers, that we know to have been employed there.[1] The traffic of the players with the court would lead to the transference of so grateful an expedient to the popular stage.

Whether of native or foreign origin, the convention of the title-board can be traced back in private performances to 1528. Writing early in that year of a representation of Phormio given by the Children of Paul's before Cardinal Wolsey, the Venetian ambassador says "the hall in which they dined, where the comedy was performed, had a large garland of box in front, in the centre of which was inscribed in gilt letters *Terentii Phormio.*"[2]

Assuming for argument's sake the correctness of my theory, it is vital to approximate the period when the title-board first began to be utilised on the popular stage. We shall see later that it was not an uncommon practice for the Prologue in the closing years of Elizabeth's reign to make allusion to, or imply the presence of, the title-board; and in view of this habit it will not be unprofitable to seek in the prologues and inductions to the moralities and interludes of some thirty or forty years earlier for similar allusions and implications. In Ralph Roister Doister, c. 1551, the only reference to the title occurs in the last stanza of the Prologue:

> Our Comedy or Interlude, which we intend to play
> Is named Royster Doyster, indeed,
> Which against the vainglorious doth inveigh,
> Whose humour the roysting sort continually doth feed.

---

[1]) Cf. Collier, *Annals*, 1831, I, 100. Italian influence is clearly apparent on the scenic adornment of the court entertainments of Henry VIII. The trees and foliage fashioned out of silk in the great spectacle of November 10, 1528, chronicled by Hall (Collier I. 111—112), followed the device of Girolamo Genga of Urbino. See Walker, *Historical and Critical Essay on the Revival of the Drama in Italy*, 1805, p. 202.

[2]) *Venetian State Papers*, January 8, 1528, as cited by Reynolds.

Here the word "indeed" seems to suggest a simultaneous pointing to the title-board by the speaker: the only alternative is that the word was weakly demanded by the exigencies of the rhyme.[1] In Edwards's court play of Damon and Pythias (1564) the introductory address not only particularises the title of the piece but the scene of action, a circumstance that might be taken to imply the absence of boards of all kinds, were it not fairly well assured that title-boards (at least) were in use at court at this period. But if we restrict our examination to the moralities and interludes of the popular stage in the pre-theatrical era — or in other words before the establishment of the regular playhouses — it will be found that, generally speaking, the prologues avoid all reference to title or locality. This omission points at least to the employment of title-boards. Coming down to a slightly later period, one finds in the prologue to The Conflict of Conscience (c. 1581) an allusion which seems to point to the presence on the stage, or sudden exposure by the speaker, of a title-board:

> And for because we see by proofe that men do soone forget
> Those thinges for which to call them by no name at all they knowe,
> Our author, for to helpe short wittes, did thinke it very meete
> Some name for this his Comedy in preface for to showe.

Clear evidence is afforded us in the Revels Accounts of the employment of title-boards at court in the meridian of Elizabeth's reign. In the Account Book for 1579–1580 a payment is recorded "for the Garnyshinge of xiiij titles" in gold and silver.[2] During that period eight plays were performed at court and a ninth prepared. It is difficult to divine the possible utility of the other five titles, unless, as seems probable, they served for scene-indications. No such problem presents itself in connexion with the item of fifteen shillings noted in the Accounts for 1580–81, as paid to William Lyzard for the "painting of .ix. titles with cop*ar*tmen*te*s."[3] These were apparently for actual titles only. Reckoning the two challenges

[1]) Cf. the prol. to the Enterlude of Respublica (1533):

> "But nowe of thargumente to towch a worde or twayne:
> The Name of our playe ys Respublica, certaine."

The title is mentioned here that it may be fully expounded.

[2]) Cunningham, *Revels Accounts*, 1842, p. 162. [Revels, ed. Feuillerat 1908, p. 328.]

[3]) Op. cit. p. 169. [Feuillerat, p. 338.]

at Tilt, there were exactly nine entertainments at court in the period comprised by the Account Book.

So little analogy exists between the elaborate and gradually expanding scheme of mounting in the Stuart masques and the vague and indeterminate background of the contemporary drama as presented in the ordinary playhouse, one takes leave to think that the persistence of the inscribed title on the proscenia of Ben Jonson's graceful fantasies was rather the perpetuation of an old court convention than a practice suggested by the customs of the theatre. Although he was not without creative faculty as a scenic artificer, Inigo Jones mainly derived his inspiration from direct observation in Italy, and it is in tracing back some of his fundamental principles to their source I arrived at the conclusion that the convention of the inscribed title originally came from that country.

If we look for a moment at the rise and progress of the ephemeral emblematic proscenium – those frontispieces, as they were called in England, which were constructed for a special court, or academic performance – we shall see that the conditions which obtained in Italy in the latter half of the sixteenth century were almost exactly paralleled in the later Stuart Masques. Thus when the comedy of L'Hortensio was presented by the Accademia degl' Intronati at Siena in 1560 before Cosmo I., the arms of the ducal guest were placed in the centre of the proscenium arch, and at a distance below the insignia of the quaintly named academy. Between the two came the inscription, "Generoso Intronato. | Thuscorum Principi. | Intronatorum Hilaritas." Below on niches on either side were statues of Poetry and Comedy, each with its respective motto of "miscet utile dulci" and "vitae speculum."[1] The period was one of fertile scenic resource and spirited experimentation, when state rivalled state in matters of artistry, and all central authority was lacking. For aught we know to the contrary, it may be that at an earlier period other academies or some of the great courts had placed the title of the play at the head of the proscenium instead of these purposeless inscriptions.[2] Relatively to the number of

[1]) Walker, *Historical and Critical Essay on the Revival of the Drama in Italy,* p. 239 note.

[2]) Some meagre evidence can be adduced to show the existence of a later convention of the sort among the Italians. In *Le Théâtre Italien de Gherardi,* a collection of plays presented by the Italian comedians in Paris towards the close of the seventeenth century, one finds a series of highly realistic engravings

known productions the details that have come down to us of the characteristics of specific proscenia are proportionately few. But so far as extant evidence permits one to judge, a single broad decorative scheme obtained throughout Italy; the system pursued at Siena in 1560 held good for the frontispiece of Ermiona at Padua in 1632.

How close the ornate proscenia of the Stuart masques approximated to the earlier Italian method can be seen by examining the details in the Tethys' Festival of Samuel Daniel, (1610):

First, on eyther side stood a great statue of twelve foot high, representing *Neptune* and *Nereus*, Neptune holding a Trident, with an Anchor made to it, and this Mot, *His artibus*: that is *Regendo and retinendo*, alluding to this verse of Virgill, *He tibi erunt artis*, &c. *Nereus* holding out a golden fish on a net, with this word *Industria*: the reason whereof is deliuered after, in the speech uttered by *Triton*. These Sea-Gods stood on pedestals, and were al of gold. Behinde them were two pillasters, on wich hung compartments, with other deuises; and these bore up a rich Freeze, wherein were figures of tenne foot long, of flouds and Nymphes, with a number of naked children, dallying with a draperie, which they seemed to hold up, that the Scene might be seene, and the ends thereof fell downe in foldes by the pillasters. In the midst was a compartment with this inscription, *Tethyos Epinicia*, Tethys feasts of triumph. This was supported with two winged boyes, and all the work was done with that force and boldnesse on the gold and silver, as the figures seemed round and not painted.[1]

Here the only divergence from the Italian method, as known to us, was in the use of an inscribed title. Occasionally one comes across stricter parallels, as in the case of Lovers Made Men (otherwise known as The Masque of Lethe) in 1617, and in Shirley's Masque of Peace in 1634. Neither of these had an exposed title, an omission contrary to the usual practice in the generality of court masques and pastorals for which Inigo Jones

---

of scenes in which the play-title is frequently shown on an escutcheon in the centre of the festooned top drapery. (For some characteristic reproductions see N. M. Bernardin, *La Comedie Italienne en France,* 1902, pp. 27, 32 and 35.) It might be claimed, of course, that this was a fanciful device of the engraver simply to afford a ready means of identifying the plates, as they are not otherwise inscribed. But the intense realism and glaring theatricality of the views rebut this. Although the frontispiece to *Arlequin-Protée* depicts a seascape, it is to be remarked that besides the inscribed title and top drapery, the design actually shows the four stage chandeliers. A photograph of the scene could not have been more literal.

[1]) Comp. Inigo Jones's designs for the proscenia in *The Triumph of Peace* and *The Temple of Love*, as reproduced by me in *The English Illustrated Magazine* for November 1903, art., "The Mounting of the Stuart Masques."

provided the mounting. Among productions of the sort whose books clearly indicate the use of proscenium titles are Florimene (1629), Chloridia (1631), Tempe Restor'd (1631), The Temple of Love (1635), Corona Minervae (1636), Luminalia (1637) and Salmacida Spolia (1640).

Apart from the regular usage of the ordinary theatres, a point on which I shall have something to say presently, there were other performances of a special or private order where the convention of the title-board was maintained. One of the earliest instances where a special proscenium was constructed in an English playhouse for a particular production was that of Microcosmus at Salisbury Court in 1637. We find from the book of Nabbes' masque that the frontispiece was "of a workmanship proper to the fancy of the rest, adorn'd with brasse figures of Angles and Divels, with Several inscriptions, the Title in a Escocheon supported by an Angell and a Divell." Again, in Candia Restaurata, a spectacle presented at Apethorpe before the Earl and Countess of Westmoreland on February 12, 1640/1, one of the features of the frontispiece was "a scroule" on which was "written in greate CANDY RESTORED."[1]

It is noteworthy that in experimenting with his primitive English operas in the ticklish times of the Commonwealth, D'Avenant arrived at the neat expedient of making the one central inscription answer at once for the conveyance of both title and locality. In The Siege of Rhodes at Rutland House in 1656, and again at the Cockpit playhouse in Drury Lane in 1659, the single word "Rhodes" was shown on a tablet over the proscenium. So too in The Cruelty of the Spaniards in Peru at the Cockpit in 1658, the inscription employed was merely "Peru." D'Avenant's statement concerning the special frontispiece provided for this shows that his aim was to carry forward the masque-convention, it being "designed by way of preparation to give some notice of that argument which is pursu'd in the scene."

Possibly it might have been better to discuss some of the foregoing details in strict chronological relationship with the data concerning the observance of the title-convention in the ordinary playhouses. In striving, however, to indicate the possible origin of that convention I have deemed it politic to keep the records of the court and of the playhouse apart. Moreover, to mingle details of the

[1]) British Museum, Add. MS. 34,221.

proscenium-title of the private, or special, performances with a consideration of the title-convention as pursued in the regular theatres, (where no proscenia were ordinarily employed and none at all known before c. 1637) would have been to confuse the issue.

One has no evidence to show whether or not the players had adopted the principle of the title-board in the inn-yard stage of their history, but the chances are — so requisite and complementary was the expedient — that the usage was common before the building of The Theatre and the Curtain. At a period when programmes were not provided[1], it was vital that the casual playgoer should have some ready means of discovering the name of the play about to be presented. Bills containing little more than this information were certainly posted about the city, but many came to the Bankside houses, attracted by the raising of the flag or blowing of the preliminary trumpet-blast, who had not cast eyes on these announcements. Moreover, the daybill offered no particular guarantee of the performance specified, and the non-provision of programmes facilitated a change of piece at the eleventh hour, frequently at the caprice of the assembled groundlings.[2] Consequently a title-board was necessary to acquaint the early-comer with what he was going to see. He was not asked to buy a pig in a poke; if he knew the play already and disliked it he could have his money back. This usage was common to all theatres alike, the principle of the title-board being as well recognised in private houses of the Blackfriars order as in the more popular houses on the Bankside.

Early employment of the title-board in the theatres of Shoreditch is, I think, indicated by the allusion in The Spanish Tragedy (c. 1587), where Hieronimo, when about to present the bye-play of Solyman and Perseda, says "Hang out the title; our scene is Rhodes." Later evidence for the theatrical, as contrasted

[1]) Malone's statement that programmes or playbills with casts of characters were not made use of in England until the beginning of the eighteenth century has been contested but not disproved. The specious Drury Lane bill of 1663 reproduced by Collier, (*Annals*, III. 384) has been proved a forgery. See *The Connoisseur* Vol. XVIII. 1907, No. lxxii. pp. 222-223, art. on "Old Playbills."

[2]) Cf. Gayton, *Notes on Don Quixote* (1654), as cited by R. J. Broadbent in *Stage Whispers* p. 82. We learn here of the arbitrary and ferocious conduct of Bankside audiences at Shrovetide and other holiday periods, when the players had often been compelled, "notwithstanding their bills to the contrary, to act what the major part of the company had a mind to." When they proved refractory the house was pulled down over their heads. The whole passage is very remarkable.

with the court, usage is of a more direct and better defined order. In the later Elizabethan period one infers that the title-board was *in situ* from the very opening of the doors. Otherwise many of the allusions in the contemporary prologues are incomprehensible. The tone of most of these proems connotes early exposure of the board. Thus in The History of Sir John Oldcastle (1600), the Prologue says, "the doubtful title, Gentlemen, prefixt upon the argument. we have in hand may breed suspense, etc., etc."; and in the induction to Cynthia's Revels (1600, at the Blackfriars), the Third Child says, "first the title of this play is Cynthia's Revels, as any man that hath hope to be saved by his book can witness." In The Poetaster (1601), Envy as Prologue reads the board, but affects to see only the sub-title of The Arraignment. In Wily Beguiled an ingenious surprise is sprung upon the spectator at the outset. The Prologue and the Player enter simultaneously, and the former asks the latter "How now my honest Roague, what Play shall we have here to-night?"[1] He gets as reply, "Sir, you may look upon the Title." He glances at the board, and, more in the role of spectator than of Prologue, says, with some petulance, "What Spectrum once again?" Then a Juggler arrives upon the scene to stop all argument. "Marry sir," he says "I will show you a trick of cleanly conveyance . . . Come aloft Jack for thy masters' advantage. He's gone I warrant ye." And then, according to the direction. "Spectrum is conveyed away, and *Wily Beguiled* stands in the place of it."

A difficulty arises in connexion with this curious induction which recalls a similar situation at the beginning of The Knight of the Burning Pestle, as performed at the Whitefriars in 1611. The Citizen says to the Prologue, "and now you call your play The London Merchant. Down with your title, boy! down with your title!" The difficulty in both cases is to determine what play was announced on the bills, assuming that playgoers placed serious credence in these placards. In this matter one finds oneself impaled on the horns of a dilemma. On the one hand, to have announced Wily Beguiled or The Knight of the Burning Pestle on the bills would have been to defeat the purpose of the playwright, and on the other, to baulk an audience really assembled to see

[1]) Like Macbeth's "Amen" this "to-night" sticks in the throat. It seems to imply a court (or at least not an ordinary) performance.

Spectrum or The London Merchant might have created a riot. At best the trick was far from calculated to produce good humour, and it is noteworthy that The Knight of the Burning Pestle narrowly escaped damnation at the hands of its first audience. There is some reason to believe that at the period roughly indicated by the two plays the titles of new pieces were not given on the bills in the announcements of first performances. There was always great resort to a virgin play, as betokened by the advance of prices, and it may be that it sufficed to announce the production of a new piece by a specific author without naming the title. That some omission of the sort took place on first performances seems apparent from the phrasing of the opening lines of the prologue to The Devil is an Ass. This would explain away the difficulty in connexion with the *premieres* of Wily Beguiled and The Knight of the Burning Pestle, but we still remain mystified as to the subsequent occasions on which the two inductions would be performed. I dwell here upon the riddle, without pretending to solve it, because it seems to show that in the absence of programmes there was a tacitly understood laxity of arrangement whereby the performance could be changed at the eleventh hour. This indetermination would make the use of the title-board all the more imperative.

Possibly there was less liability to sudden changes of performance at the better class "private" theatres, where the players were not at the mercy of a rough and ready audience. As time went on, patrons of houses like the Blackfriars would place more and more dependence on the authenticity of the bills, and there would be less need for early exposure of the title-board. Indications occur in the later Stuart period showing that, so far from being hung up with the assembling of the audience, the board was not seen until borne in by the prologue-speaker. Collier has already drawn attention to the fact that c. 1629 in The City Wit of Brome, Sarpego, in alluding to the circumstance that the play had been written before Ben Jonson's death, says:

> Some in this round may have both seen 't and heard,
> Ere I, that bear its title, wore a beard.[1]

---

[1]) *Annals*, III. 376. Note the direction at the beginning of the masque in *Byron's Tragedie*, as at the Blackfriars c. 1607: "Mus. and a Song, above, and Cupid enters with a Table written, hung about his neck, after him two Torchebearers." This table was probably a title-board.

One other possible allusion to the bringing on of the board in this way occurs in the secondary prologue to The Poor Man's Comfort, as spoken at the Red Bull on May 28, 1661, and printed some years later in Thomas Jordan's undated book of verse, A Nursery of Novelties in Variety of Poetry.[1] In this case the speaker entered "reading the title" and began by saying:

> The Poor Man's Comfort, this title some will say
> Is fitter for a Pray'r book than a Play.

The evidence here is doubtful as we have no clue to the position of the board, whether in the speaker's hand or already hanging on the facade of the tiring-house. But the allusion is otherwise of value, as it shows the persistence of the old title-board convention up to the very dawn of the English scenic theatre.[2]

Such prolongation of one specific order of inscriptions points to the congruity of others, and, in the continued absence of programmes, makes out a *prima facie* case for the use of scene boards. It is difficult to see why the Elizabethan stage manager should not have resorted to these ready expedients for dissipating the recurring vagueness of the place of action, considering that both he and the dramatist were prone to rely upon inscriptions to get them out of much lesser difficulties. In Fulwell's Like Will to Like, (c. 1568), as the text clearly shows, Lucifer came on at the beginning with his name "written on his back and in his breast."[3] No greater mistake could be made than to rate this a mere puerility peculiar to the primitive stage. Seventy years later the device is still to be found persisting. In A Tricke to Cheat the Divell, (Act IV, as at the Cockpit in 1639) several dancers come on one by one, each with his vocation or attributes inscribed on his breast thus, "I am a Scrivener," "I am a Prodigall," etc., etc. Inscribed bannerets were also utilised in processions, notably in The Triumph of Love and The Triumph of Death in Beaumont and Fletcher's Four

---

[1]) p. 23.

[2]) For other allusions to title-boards see the lists of properties in *The Cuck-Queanes and the Cuckolds Errants* and *The Faery Pastorall* of William Percy, (c. 1600 at Paul's); the prologues to *Believe as You List* and *Fancies Chaste and Noble* (1632 at Cockpit); and the Induction to *The Magnetic Lady* (Blackfriars, 1632).

[3]) Cf. Feuillerat, *Revels Documents*, p. 20. The Greek "Woorthyes" in a Court Masque of c. 1560 had their names inscribed on their backs and breasts.

Plays in One, a composite piece assigned by Fleay to the Revels boys in 1608. We see therefore there was no lack of insular precedent of a cognate order for the establishment of a scene-board convention. If we take a wider purview we shall find the actual prototype of the system in the French mysteries of the fifteenth century.[1]

To the symbolical multiple scene of the early sacred drama was due the principle of the scene-boards. In no other way could the heterogeneous commingling of divers localities be satisfactorily explicated. At the representation of The Mystery of the Incarnation given at Rouen in 1485, no fewer than twenty-two mansions symbolising various edifices and localities were ranged side by side along the back of a shallow stage some 66 metres long, each mansion with its distinguishing inscription.[2] A similar system obtained in The Mystery of the Passion as given at Valenciennes in 1547.[3] The usage in France is clearly demonstrated in a prologue to an old play cited by Jusserand,[4] wherein the spectators are acquainted concerning the various places of action —

vous les povez cognoistre
Par l'escritel que dessus voyez estre.

No greater service to the cause of English theatrical history has been done than Chambers's explosion of the time-honoured fallacy that the primitive English miracle play was of the processional order.[5] A vital link in the chain of dramaturgic evolution was lacking until he made clear the fact that originally the method of staging was that of the unified composite scene. Here at last the student of English mounting has a *terminus a quo*. Personally, however, I fail at the outset to find any positive evidence of the use of locality-boards (or inscriptions) in the primitive English mir-

[1]) Cf. Emile Morice, *Histoire de la Mise en Scène depuis les Mystères jusqu'a Cid*, 1836, p. 82.

[2]) Private information from Prof. Eugène Rigal of Montpellier, to whom I make my acknowledgments. The Mystery was published in 1886, with an introduction by M. Pierre de Verdier, but this I have not seen.

[3]) Jusserand, *Shakespeare in France*, p. 65. The best reproductions of the miniatures in the old MS. are those of Victor Fournel, *Le Vieux Paris* (Tours, 1887, p. 21 et seq.), where the multiple scene is not only given as a whole, but also in sections, so as to demonstrate the employment of the mansions.

[4]) *Furnivall Memorial*, p. 186.

[5]) E. K. Chambers, *The Mediæval Stage*, II. 134 and 421.

acle play, but feel thoroughly assured of their employment. The custom can surely be deduced from continental habitude; analogy, if legitimate at all, is permissible here. Moreover we have distinct traces of the locality-boards in the multiple setting of the early Elizabethan secular drama, both at court and elsewhere; and it is difficult to conceive (viewing its early usage in France) that the principle was due simply to accretion.

As to the period when our nascent secular dramaturgy first began to base upon the tenets of the simultaneous scene, it may be roughly indicated by the first quarter of the sixteenth century. So early as 1535, when The Satyre of the Three Estaitis was performed at Cupar, the multiple setting had begun to be employed on the profane stage in Scotland. On this occasion, as on its revival at Edinburgh in 1540, Sir David Lyndsay's play was given in the open. One proof of the composite nature of the stationary scene is that the players when not in action sat in the various mansions or localities to which they belonged, never leaving the sight of the audience.[1]

With the transference of the multiple setting to the indoor court play came certain vital modifications of its principles. Questions of space demanded a reduction in the number of mansions employed and a more compact system of grouping. The maximum was now fixed at five, and the mansions were generally arranged in sets of three or five, according to the scenic exigencies. No longer ranged side by side along the back line of a parallelogram, they were placed symmetrically along the two sides of an equilateral triangle, the apex of which marked the position of the third or fifth mansion, placed parallel to the front of the stage and closing in the vista. This arrangement was a distinct advance as it admitted of the whole being constructed and painted in perspective, a device whereby a sort of pictorial homogeneity was given to the heterogeneous constituents.[2] In the "Articles and ordynaunces concern-

[1]) The same principle was followed in France at the same period, making the parallelism complete. Cf. Jul. Caes. Scaligeri *Poetices Libri Septem.*, 1561, lib. I. c. xxi. Also the comment of Eugène Rigal, *Le Théâtre Française avant la Période classique*, p. 241.

[2]) In France the transition from the mediaeval mystery stage to the modern secular stage proceeded along the same lines. Cf. Rigal, op. cit. Chap. vi. passim.

It should be noted that the entries in the Revels Accounts dealing with the provision of scenic appurtenances for specific plays afford little clue to the actual staging. These items merely represented new material. Many mansions and other properties in stock were used again and again.

yng the office of the Revelles," quoted by Feuillerat from a document of the period of 1572, it is laid down that

> The cheife busynes of the office resteth speciallye in three poyntes. In makinge of garmentes In makinge of hedpeces and in payntinge.
>
> The connynge of the office resteth in skill of devise, in understandinge of historyes, in iudgement of comedies, tragedyes and shewes, in sight of perspective and architecture some smack of geometrye and other thinges. [1]

Among the changes brought about by the new system was the creation of the coulisses. Instead of remaining from first to last in full sight of the audience, the characters now came on and went off, according to the requirements. Some degree of scenic illusion had begun to exist.[2]

That the scenery at Elizabeth's court in the early part of her reign consisted of these mansions, or practicable constructions, and not of one surface paintings, is clearly indicated by the details in the Revels Accounts. In a royal warrant issued on June 11, 1568 for payment of £ 634 odd, to Sir Thomas Benger, for materials purchased and work done in connexion with seven plays and six masques, the plays in question are specified and their scenic appurtenances detailed:

> Inprimis, for seven playes; the first namede, as playne as canne be; the seconde, the paynfull pillgrimage; the thirde, Jacke and Jyll; the forthe, Sixe Fooles; the fivethe callede, witte an will; the sixte callede Prodigallitie; the sevoenthe of Orestes; and a Tragedie of the kinge of Scottes: to y^e^ whiche belonged diuers howses for the settinge forthe of the same, as Stratoes howse, Gobbyns howse, Orestioes howse Rome,[3] the Pallace of prosperitie Scotlande, and a gret Castell one thothere side.[4]

It is doubtful whether in action all these constructions and scenic symbols would have required elucidation. The purpose of

[1]) Feuillerat, *Documents relating to the Office of the Revels in the time of Queen Elizabeth* (Louvain 1908) p. 10 f.

[2]) Exits and entrances are indicated in John Heywood's Play of the Wether, printed in 1533.

[3]) Comp. "the sittie of Rome" in the inventory taken by Henslowe "of all the properties for my Lord Admeralles men, the 10 of Marche 1598". This portion of the Diary, originally transcribed by Malone, is now missing from the MS., and the details are therefore lacking in Greg's excellent recension. Beyond the lists of properties given in Percy's plays for the Paul's boys this is the only definite clue presented to the employment of a symbolic scenic piece in the theatres of the period.

[4]) Harl. MS 146. f. 15 (ed. Feuillerat p. 119). Schelling misquotes this passage from some second hand source. See his *Elizabethan Drama* I. 114.

many of the houses would be clearly indicated by the business of the scene. But pictorial generalities typifying Scotland or Rome would certainly have demanded inscriptions.[1] Hence Sir Philip Sidney's allusion (c. 1583) to "Thebes written in great letters on an old doore." It is satisfactory to find this noble and gallant author making reference to the employment of locality inscriptions. Another passage in his Apologie for Poetry, if taken without the context, would give the impression that scene-boards were not then employed:

> But if it be so in Gorboduc, how much more in all the rest? where you shall have Asia of the one side, and Afric of the other, and so many underkingdoms, that the player, when he comes in, must ever begin with telling where he is, or else the tale will not be conceived.

The difficulty here is to know whether Sidney is taking all contemporary stage representations into his purview, or whether his reflections have restricted application. The passage has often been cited as proof of the non-employment of scenery in Elizabethan times, but if it has any application to the court, or academic, play, the allusion must be to the difficulty of gaining an immediate sense of locality in viewing a performance where there was a considerable commingling of scenic symbols. It was only when the player emerged from a certain inscribed mansion or departed through a certain inscribed door that his whereabouts were fully apparent to the audience. We are speaking now in relation to all private or semi-private performances, and not of the public theatres whose usages remain to be considered.

It is to be remarked that in Jocasta, as acted at Gray's Inn in 1566, where the Unity of Place was preserved, the players had to be careful as to their exits and entrances, now departing through "the gate called Electrae," and now through "the gate called Homoloydes." It is clear that the significance of these gates could not have been rendered to the spectators unless each were inscribed. We shall find later on that occasionally, at least, on the public stage a special significance was given to specific entrance doors, and that the actor had to exercise caution in coming in and going off.

[1]) A few of the stage directions in early plays with multiple setting seem to imply the use of elucidatory inscriptions. Thus in Common Conditions (c. 1570) we have "Here entreth Galiarbus out of Phrigia", and again "Here enter Lamphedon out of Phrigia."

One has only to make minute examination of the constructive system of Lyly[1] to become convinced that the multiple setting held sway at court for more than a score of years after the erection of The Theatre and the Curtain. That it exercised some influence not only on the popular staging but on the dramaturgy of Shakespeare's immediate predecessors admits of no dispute. The difficulty is to know how long and at what theatres there was strict visualization of the multiple principle. One says strict visualization advisedly, for one has reason to believe — as evidenced by a curious direction of Percy's shortly to be discussed — that the spirit of the principle was more often followed than the letter. Beyond the fact that the Paul's boys made use of a modified multiple setting c. 1600 on the stage in their singing-school, it cannot be traced that other playhouses, public or private, made regular employment of these cumbrous scenic symbols. But side by side with this lack of direct evidence we have the fact, so difficult to account for, that the technic of the pre-Shakespearean theatre-dramatist was somewhat slavishly based on conventions born of the multiple principle. Analyse Marlowe, and you will be convinced of this. At least two of the distinguishing characteristics of the Elizabethan drama had their origin in the simultaneous setting, the curious system of changing the scene of action while the characters remained, and the system no less curious of completing journeys in full sight of the audience, instead of describing or imagining them.

On the whole, there seems some reason to believe that the players, either during the inn-yard phase of their history or shortly after the building of The Theatre and the Curtain, made serious attempt to adopt the simultaneous setting in its literality, but finding the conjunctive properties inconvenient, began piecemeal to substitute inscribed locality boards for the cumbersome scenic symbols. In this way the stage would be gradually cleared of its obstructions without much change being effected in the conventions belonging to the original method. That there was a possibility of some such transition in the Marlowean period is shown by the option permitted to the Children of Paul's by William Percy in connexion with the acting of The Faery Pastorall or Forrest of Elves c. 1600. Under "Properties," Percy gives what is virtually a scene-plot for

[1]) The student must be warned to avoid the glosses of Mr. R. Warwick Bond, who has devoted much misplaced ingenuity to the harmful interpretation of Lyly's text by the usages of the ordinary Elizabethan theatre.

the play, and clearly demonstrates in so doing that the whole was to be arranged in the simultaneous method:

Highest aloft and on the top of the Musick Tree,[1] the Title The Faery Pastorall, Beneath him pind on Post of the Tree the Scene Eluida Forrest. Lowest of all over the Canopie *ΝΑΠΑΙΤΒΟΔΑΙΟΝ* or Faery Chappell. A Kiln of Brick. A Fowen Cott. A Hollow Oake with vice of wood to shutt to. A lowe well with Roape and pullye. A Fourme of Turves. A Greene Bank being Pillowe to the Hed but. Lastly a Hole to creepe in and out.

Now if it so be that the Properties of any of These, that be outward, will not serve the turne by reason of concurse of the People on the Stage, Then you may omitt the sayd Properties which be outward and supplye their Places with their Nuncupations onely in Text Letters.

Here it is to be noted we have a visualized composite scene, with both title and locality boards. The play has "A Prologue for the Court." indicating that it had also been performed before the Queen, but the second paragraph of the foregoing quotation alludes solely to the crowding of spectators on the stage of the singing school. This particular scene-plot is therefore of supreme importance as historical evidence, not only because it indicates the employment of locality boards in the performances at court, but for the reason that it points to the existence of conflicting customs in the theatre and the consequent unpopularity there of the multiple system of staging.

Are we safe in making any deductions applicable to the other private theatres from the routine of the Paul's boys? I fear not. Everything tends to show that the stage of the singing school was a place apart. Habituated to perform at court, the boys were familiarised with the usages of the multiple scene. On their own stage they were probably allowed the use of the court properties stored in the Revels Office, a concession that would cancel the question of expense. We know already that they appealed to a superior type of playgoer[2]; but if we were ignorant on that point we should be compelled to guess at the truth from the fact that Percy dared to put one of his inscriptions in Greek. Pedantry of this order would

[1]) I have no pretensions to unravel the mystery surrounding this "Musick Tree," a puzzle which has proved so impenetrable to all who have studied the play. But I take occasion to point out that as "the canopie" was apparently the lower traverses shrouding the inner stage, the base of the Musick tree must have rested on the front of the upper stage. The normal position of the musicians was adjacent; hence probably the appellation.

[2]) Cf. Collier, I. 281 and III. 377 note.

have been resented by a Bankside audience. Might it not have been to Percy's plays that Brabant senior referred in the conversation in Jack Drum's Entertainment dealing with the characteristics of the Paul's stage?

> Aye; and they had good plays, but they produce
> Such musty fopperies of antiquity,
> And do not suit the humorous age's back
> With clothes in fashion.

Once we depart from the atmosphere of Paul's, our quest for satisfying evidence of the employment of locality boards in the Elizabethan theatres becomes unprofitable. Now and again faint clues crop up, but they hardly permit of sound inferences, viewing the existence of rebutting details. It may be that no fixed rule obtained in all the houses of any one order at any particular period; the fact remains that never was there evidence so contradictory.

In many cases the necessity for inscriptions was obviated by the more illusive employment of sign-boards and trade symbols. Examples are to be found in The Famous Contention of the Houses of York and Lancaster, and in the parallel episode in 2 Henry VI. V. 2. So, too, in I. Edward IV. IV. 3. Shore's shop is indicated by the sign of the Pelican. In The Knight of the Burning Pestle, III. 4., the pole and basin hanging before the Barber's shop are ingeniously pressed into service during the traffic of the scene. These two properties were utilised in the spirit of the multiple setting. They must have been in position from the very beginning of the act, and their continued presence was not without its incongruity.

Again, opposite the slender amount of positive evidence indicating employment of locality-boards can be placed an equally slender amount of negative evidence arguing against their use. Probably the most significant item on this latter score is that afforded by Every Man Out of his Humour, which we know to have been acted in 1599 at the Globe. Having arranged that certain extrinsic characters should be on the stage as Chorus throughout the play, (one of them a suppositious friend of the author and familiar with the text), Jonson took advantage of the presence of this friend. Cordatus, to keep indicating the imminent changes of scene.[1] Surely

[1]) For the textual indications of the various changes of scene see the close of the first act, of Act II. sc. ii., of Act III. sc. ii., and of Act IV. sc. iv. Note especially the ingenious indication at the beginning of Act V. sc. vii.

this would have been an utterly superfluous proceeding if locality boards were regularly provided. Does it not look like as if Jonson, for once, sought to remedy the persistent vagueness of the scene? If we concede this, the evidence can only be taken at best to apply to the Globe theatre at the dawn of its history. Concerning the usage at the Blackfriars, Jonson gives altogether different testimony. At that house in 1601 was produced The Poetaster, or the Arraignment. In the induction one finds Envy coming up a trap to deliver an atrabilious monologue in which there was much covert girding at the plush-covered gallants of the day. First she catches sight of the title-board and gloats over the sub-title, having come to blast the enjoyment of all present. But her joy turns to dismay when she finds that the author, instead of laying the scene at home, has placed it in Rome. That knowledge is evidently gained by the sight of another inscription on one or more boards:

> Mark how I will begin: the scene is, ha!
> Rome? Rome? and Rome? Crack eye-strings and your balls
> Drop into earth.

This passage admits of two interpretations, either that Envy reads off the one inscription from three locality boards, or that she merely sees one board and, in her ruminative agony, indulges in forceful iteration. In taking the former view, Reynolds assumes that the superscriptions were placed over three entrance ways.[1] But I cannot agree with this reading. Even if we admit for argument's sake the existence of a convention at the Blackfriars whereby three concurrent scene boards were used in plays presenting a series of widely separated localities, its employment cannot be conceded in a unified play like The Poetaster. However tradition-ridden the players might have been they were not likely to go to superfluous trouble. The idea of using three boards to convey the same intimation in a play of unvarying locality recalls the action of the over considerate farmer who cut two holes in his barn door, one for the hen and the other for her chickens.

[1]) Op. cit. I. 22. Reynolds here says three doors, not three entrance ways, but in most theatres there were only two conventionally recognised doors giving on to the stage proper. The third door, of which we find occasional mention, was situated at the back of the inner stage, and would be frequently out of sight owing to the closing of the traverses.

But if Reynolds' theory, in its particular application, fails to hold water, it cannot in its broader aspect be dismissed cavalierly. If scene-boards were used at all in the public or private theatres, there were certainly many occasions when three simultaneous boards (placed, say, over the two side doors and the central curtained passage-way) would have been a grateful expedient. There are plays which vividly recall Sir Philip Sidney's sarcasm, plays whose technique is based on the old multiple convention, where the scene chops and changes about with kaleidoscopic swiftness and variety; and these for their proper comprehension seem positively to demand constant resort to locality boards. Of this order are The Wounds of Civil War, Pericles and The Fair Maid of the West.

In such cases one of two possible methods of scenic clarification might have been pressed into service. Single locality boards could have been used and changed with each successive transition, or the dramatist might have been limited to the maximum of three localities in any one act, all of which could have been been indicated by superscriptions over the various entrance-ways. The second arrangement would on all counts have proved the more satisfactory as it permitted of better visualization of the action, and precluded the necessity of changing the boards during an entire act. To see whether the dramatist was really limited in the manner indicated one would require to analyse a considerable number of plays of the chronicle or narrative order. This I have not done. But it may be remarked that we have in Pericles some slight basis in support of the theory. Although six widely separated localities are utilised in this play the action is confined to a maximum of three in any one act.

Only one difficulty presents itself in connexion with the triple-board theory. Where certain doors represented certain localities there could have been no laxity of exit and entrance. A character who accidentally departed for Rome when he ought to have gone to, say, Jerusalem, would have played the mischief with the plot. Everything would have had to be carefully rehearsed and nothing left to chance.

Besides proof by the law of averages of the limitation to three localities per act, to establish this theory one would require to show that the Elizabethan entrance-ways were given on occasion a localised significance akin to the old Greek convention. This should not be at all an impossible task viewing the evidence that lies ready to

hand. Jonson we know did not write narrative plays with an ever-changing scene, and Reynolds appositely cites Jasper Mayne's encomium of rare old Ben, setting forth that in his works "The stage was still a stage, two entrances Were not two parts o' the world, disjoin'd by seas."[1] We have already seen in connexion with Jocasta that as early as 1566 the academic stage had given a specialized significance to the entrance-ways. Forty years later we have evidence that something of the sort had recently been done on the public stage. Discussing "How a Gallant should behave in Powles Walk," Dekker, in the fourth chapter of his Guls Hornbooke (1609), gives the following curiously phrased instruction:

> Your Mediterranean Ile, is then the onely gallery, wherein the pictures of all your true fashionate and complementall *Guls* are, and ought to be hung up: into that gallery carry your neat body, but take heede you picke out such an hour, when the maine Shoale of Ilanders are swimming up and downe. And first observe your doores of entrance, and your *Exit*, not much unlike the plaiers at the Theatres, keeping your Decorums, even in phantasticality. As for example: if you prove to be a Northerne Gentleman, I would wish you to passe through the North doore, more often (especially) then any of the other: and so, according to your countries, take note of your entrance.

View this passage in association with Jasper Mayne's later allusion, and the meaning becomes clear. Little however but disappointment ensues when one comes to search for stage directions corroborating this specialized employment of the doors. Only two plays yield us evidence of the existence of any such convention; and it would be perilous on the strength of these to infer its diffused or continuous employment. One of the two, The Cuck-Queanes' and the Cuckolds' Errants, or the Bearing Downe of the Inne (c. 1600), I shall now have occasion to discuss in detail. In the case of the other, Nabbes' comedy of Covent Garden (c. 1638), one has reason to suspect the employment of an elaborately constructed and illusively painted homogeneous stationary scene.

Reynolds' triple-board theory gains some measure of support from the remarkable construction of The Cuckqueans' and the Cuckolds' Errants. Percy's directions certainly imply the existence of some such conventionalism, and the play is sound evidence for the routine pursued at the Paul's playhouse. Symbolic simultaneous representation of three several places is clearly indicated in the scene-plot, headed "Properties," prefixed to the piece:

[1]) *Jonsonus Virbius*, 1638. (Reynolds, I. 22.)

Harwich, in Midd of the Stage Colchester with Image of Tarlton, Signe and Ghirlond under him also. The Raungers Lodge, Maldon, a Ladder of Roapes trussed vp neare Harwich. Highest and aloft the Title The Cuck-Queanes and Cuckolds Errants. A Long Fourme.

Here we are to suppose that Harwich and Maldon were represented by the two side entering doors. Although no mention is made of the employment of locality boards, their presence may be inferred from the phrasing of the textual stage directions. Colchester, we note, is in the middle of the stage, and Tarleton's Ghost in entering from there to speak the prologue is instructed to play awhile "lowe on his Tabour . . . standing at entrance of the doore and right under the beame." We are justified by this in surmising that the superscription of Colchester together with the image and sign-board were placed over the middle door at the back of the inner stage.[1] The only possible alternative would deny to the Paul's stage a central traverse and inner section, and substitute for the traverse a middle door. This I cannot accept.

Let us look now for a moment at some of Percy's stage directions to see the working of his treble method:

Act. I. sc. i. Doucebella, Floradin and Rofe Joice enter. Marginal note. "They enter'd from Maldon." Sc. ii. Nim and Shift enter. Marginal note "they mett from Maldon and from Harwich." Sc. iv. Four characters come on. A textual stage direction says "they enterd from Harwich all."

Act III. sc. i. Two characters come on. Marginal note, "They mett, Denham from Maldon, Lacy from Harwich." At end of the scene is the instruction "they crossd Denham to Harwich, Lacy to Maldon."

Act IV. sc. i. "The Direction. Aruania, Doucebella in their riding attyres . . . Doucebella from Maldon, Aruania from Harwich. They spake aloofe."

Whatever may have been the common practice at the private theatres towards the close of Elizabeth's reign, there is some reason to believe that at houses of this order a quarter of a century or so later, locality boards were not hung up at the beginning of the per-

[1]) Cf. Mr. Walter H. Godfrey's conjectural plan of the Fortune in Shakespeare Jahrbuch, 1908, p. 160. For some evidence in support of Messrs Archer and Godfrey's oblique side-door theory, see my extracts from Percy's textual stage directions, notably those from Act I. sc. ii. and Act III. sc. i. But one must be careful not to confuse the characteristics of the public and the private theatres.

formance. In The Broken Heart, as played at the Blackfriars in 1633, the prologue began by saying

> Our scene is Sparta. He whom best of art
> Hath drawn this piece calls it The Broken Heart.

One would be inclined to think here that the haste in pointing out the scene of action was occasioned by the absence of a locality board. But the same argument might be advanced to prove the non-employment of a title-board, and the example therefore is far from conclusive. I should not have been disposed to refer to it, had it not been for my discovery of more definite evidence. In The Cardinal, as acted before 1641, the opening lines of the prologue run:

> The Cardinal! 'Cause we express no scene
> We do believe most of you, gentlemen,
> Are at this hour in France, and busy there —

As much as to say, "Gentlemen, owing to the vagueness of the inscription on our title-board, the chances are your minds have been dwelling on Richelieu." The whole point here would have been lost if the locality-board were already in position.

We come now to consider the question of the employment of scene-boards from a textual standpoint, particularly in relation to those unlocated scenes which puzzle the modern editor, and, by a parity of reasoning, must have befogged the mind of the average Elizabethan playgoer, if unelucidated by inscriptions. Now and again, Shakespeare presents difficulties of this order. In discussing one of these it is vital to recall that in the absence of programmes the identity of a fresh character had to be arrived at by the traffic of the scene. In All's Well That Ends Well III. i. the Duke of Florence enters with two Frenchmen and a troop of soldiers, but the text affords no clue either to the place of action or the identity of the Duke. Another equally unlocated scene occurs at the beginning of the fifth act.[1] In both cases scene-boards are positively demanded, and only one serious objection can be profferred to their use. If placards were hung up throughout the action it hardly seems likely that the dramatist left the stage manager laboriously to deduce the various localities from the text. The simplest way would have been for the author to write in the scenic indications during the process of composition, but judging by the absence of such indications from the printed copies that course was apparently not

[1]) Cf. 2 Henry VI IV. 9.

pursued.[1] Many plays are known from internal evidence to have been printed from prompt copies, and I have heard it advanced in private discussion of this matter that scene-boards could not have been used without some reference being made to them in the marginalia of these working copies. The speaker looked upon this argument as decisive but I am far from thinking it so. Why should it have been the prompter's business to superintend the shifting of the boards? His known duties were quite onerous enough without this added responsibility. Had he not to watch the book, to be ever ready to give the word, to call the actors, summon the incidental and inter-act music, see to the bringing in of properties, the opening of traps, the flashing of the lightning and the rolling of the thunder?[2] Opposite this it might be argued that the normal position of the prompter was on the stage beside the characters — an arrangement no more incongruous than the presence of the stool-holders — and that most of his instructions were given by deputy. The same call-boy who carried messages into the tiring house could see personally to the changing of the boards. All this sounds feasible until we come to consider the probable position of the boards, viewed by the light of the information yielded by Percy's plays. To be readily seen from all parts of the house the boards would have to have been placed centrally at the back, and at some considerable elevation. This could not have been done from below with the necessary neatness and dispatch, but, supposing the boards to have been hung out on the balustrade fronting the upper stage, could easily have been done from above. One must remember there were other officials in the theatre besides the prompter upon whom the duty might have devolved, say the stage-keeper or the tireman.[3] If it be asked how the person so appointed would have known when to make the necessary changes, I should reply that it would not be a difficult matter for the theatre copyist, when transcribing the actors' parts, to make out a scene-plot

[1]) Now and again we come across a stray indication, not only localising the action but hinting at the employment of scene boards. Note Reynolds' apt citation from A Warning for Fair Women (1596), "Enter Two Carpenters under Newgate."

[2]) Cf. the marginal instructions in Believe as You List, The Custom of the Country, The City Madam and other plays printed from prompt copies.

[3]) For the Stage-keeper see the induction to Bartholomew Fair and the prologue to The Example. According to the prologue to Hannibal and Scipio, he, or they (for at some theatres there were several), generally wore a sort of uniform. For some of the duties of the Tiremen see the inductions to The Malcontent and The Staple of News.

with speech or music cues. When in doubt, he had the author to appeal to.

We have seen that there is a reasonable *a priori* argument in favour of locality-boards in the Elizabethan playhouse. The point also admits of discussion *a posteriori*, but the evidence deducible by this method is not very decisive, seeing that one has difficulties in determining what particular conventionalism was perpetuated, whether of the playhouse or the court, or a fusion of both. It must suffice now to demonstrate that in the later Stuart masques, as well as in a few privately performed plays of the same period, we have clear proof of resort to locality inscriptions, and that too in scenes which were illusively represented. In Chapman's Masque of the Middle Temple and Lincoln's Inn (1613), the scene showed a Silver Temple standing on an eminence and bearing inscription in golden letters. "Honoris Fanum." In Tatham's pastoral, Love Crowns the End, as acted by scholars at Bingham in Nottinghamshire in 1632, we have the direction at the close of the scenically mounted prologue, "Exit. A place discover'd all green mirtles, adorn'd with Roses, a Title written over 't thus: LOVERS' VALLEY." In the unnamed, anonymous masque presented by Prince Charles at Richmond on September 12, 1636, and subsequently printed at Oxford, the second scene, "a well-ordred Campe," bore the inscription Expeditio Britomartis "in a Compartement."

My own impression is that in these cases it was the old court conventionalism that was perpetuated. To admit as much is to suggest on the strength of the meagre evidence to hand that the same specific conventionalism imposed itself on the early scenic conditions of the new Restoration theatres. At Lincoln's Inn Fields in 1663, as well as at court, was performed a comedy called The Slighted Maid, a hodge podge of pastoral, masque, and opera, evidently modelled on the hybrid court productions of Louis XIV. In the middle of Act III. we find the direction "the Scene is discovered, over which in capital Letters is writ *Campi Elysii.*" Again, the closing scene of the last act is thus particularised in the printed copy: "The Scene, Vulcan's Court, over it is writ, Foro del Volcane." Here the Italian inscription seems to point to a foreign source for the particular scenic effect, a not improbable supposition seeing that in the absence of a school of native scene-painters, Italian artists were probably brought over from Paris shortly after the Restoration. The curious point is that no evidence exists of the employment of locality-inscriptions on the contemporary continental stage, whether public or private.

To sum up on the question of scene-boards, the really vital question of this inquiry. With a caution entirely uncharacteristic. I must content myself with the possibilities suggested on the way, and resolutely refuse to hazard the formulation of any general principles. Clearly the available data are insufficient to pontify upon: nor can I foresee the likelihood of new evidence of moment being unearthed. No single pass-key can ever be found to unlock all the doors of the mystery, and for this reason the whole truth is never likely to be known. We have definite evidence for the employment of locality boards at one playhouse at a specific period — Pauls' c. 1600 — and we have reason to suspect their employment at other houses at varying periods. Of the *modus operandi*, save in the one particular instance mentioned, we cannot be certain. Proof of the existence of a certain habitude at a private theatre cannot be taken as proof of its existence at a contemporary public theatre. The Globe and the Blackfriars, although maintained so long by the one body of players, failed to follow exactly the same routine. Marston, in a note to the epilogue of his Sophonisba, begs the reader not to blame him "for the fashion of the Entrances and Musique of this tragedy, for know it is printed only as it was presented by youths, and after the fashion of the private theatre." Broadly speaking then, there were two fashions, that of the public theatre, apparently based upon the conventionalisms of the inn-yard, and that of the private theatre, where closer and closer approximation seems to have been made as time went on to the methods of the court. We cannot find that the public theatres of the pre-Restoration era ever proceeded beyond the scrappy symbolic mounting of the miracle plays; but in the private theatres as early as c. 1634 some tentative use had been made of successive scenery of the primitive latter-day order. Not only is there a line of demarcation between the two, but one must remember that during the first forty years of the seventeenth century both types were in irregular process of evolution, the public theatre, however, arriving the more rapidly at its maturity. Once the investigator has grasped these facts he will have become convinced of the futility of generalisation. It is doubtless pleasant to soar Icaros-like into the regions of conjecture, but one never knows the moment when the sunbeams of Hard Fact will emerge and melt the waxen fastenings of one's wings. Personally I prefer crawling along to running the risk of submersion.

Iwan Turgenjew in seinen Beziehungen zu Shakespeare.

Von

Richard Gebhard.

So wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf seines Gleichen.
Goethe.

«An einem Winterabend waren wir etwa sechs Mann bei einem alten Universitätsfreunde versammelt. Wir begannen von Shakespeare zu sprechen, von seinen Typen, und davon, wie sicher und richtig sie aus den innersten Tiefen des menschlichen Wesens herausgegriffen seien. Wir staunten besonders über ihre Lebenswahrheit, ihr alltägliches Vorkommen, jeder von uns nannte die Hamlets, die Othellos, die Falstaffs, sogar die dritten Richards und Macbeths — diese letzteren allerdings nur soweit wie möglich — mit denen er im Leben zusammengetroffen war.

«Und ich, meine Herren», sagte unser Wirt, ein schon bejahrter Mann, «ich habe einen König Lear gekannt!»

«Wie, einen König Lear?» riefen wir etwas überrascht.

«In der Tat. Wenn Sie es wünschen, will ich Ihnen seine Geschichte mitteilen.»»

Mit diesen Worten beginnt Turgenjew seine Novelle «Ein König Lear der Steppe». Man sieht schon aus dieser Einleitung ganz deutlich, was Turgenjew an Shakespeare am meisten bewunderte; es war die Kunst der Charakteristik, in der Shakespeare einzig dasteht, die, wie Kuno Fischer treffend bemerkt, «in die verborgenen Wurzeln der menschlichen Charaktere eindringt», um den Charakter «in dem innersten Motiv seines Daseins zu ergreifen». So beeinflußt, schrieb er 1870 seine Novelle von dem russischen König Lear.

Ein alter, reicher, aber sehr ungebildeter, eigensinniger und halsstarriger Gutsbesitzer namens Charlow hat seinen ganzen Besitz, sein Land und Haus, unter seine beiden Töchter verteilt, die dafür

nur die Verpflichtung übernehmen, dem alten Mann in ihrem Hause ein bequemes, sorgenfreies Leben zu gewähren. Diese Töchter, weit gebildeter als ihr Vater, dabei aber herzlos und egoistisch, kommen ihren Verpflichtungen nicht nach, nehmen keinerlei Rücksicht auf die Eigenheiten des alten Mannes, der ihnen in blindem Vertrauen sein ganzes Vermögen geschenkt hat, entziehen ihm von seinen kleinen Freuden eine nach der andern, reizen und erregen dadurch den alten Starrkopf bis auf das äußerste, und weisen ihm schließlich nach einer besonders heftigen Auseinandersetzung die Tür. Da bemächtigt sich Verzweiflung und sinnlose Wut des alten Mannes; halb wahnsinnig steigt er auf das Dach des Hauses, das er seinen Töchtern geschenkt, reißt mit fürchterlicher Kraft eine Latte, ein Brett nach dem andern heraus, schleudert von oben Balken, Bretter, Latten herunter zu der gaffenden Menge, die sich um das Haus sammelt, und sich an den wutschnaubenden, riesenstarken Mann nicht heranwagt, ergreift schließlich einen Stützbalken, der einen Teil des Hauses trägt, reißt auch diesen heraus, und wird von dem über ihm zusammenstürzenden Teile des Hauses und von den herabfallenden Balken getötet.

Dies der Inhalt der Novelle. Turgenjews ungewöhnliches Erzählertalent kommt darin zur vollen Geltung. Die ganze Darstellung zeigt die nur dem großen Künstler eigene schlichte Größe, selbst in den leidenschaftlichsten Szenen. Der Charakter des alten Charlow und seiner beiden Töchter ist künstlerisch vollendet. Sehr groß ist dabei der Einfluß Shakespeares. Man sieht die starken, sicheren Striche Shakespeare'scher Charakterzeichnung. Die Geradlinigkeit und Folgerichtigkeit, mit der Shakespeare Lear, Richard III., Othello, Jago und viele andere Figuren gezeichnet hat, ist hier auf Turgenjew übergegangen. Auch in den Wutausbrüchen des alten Charlow fühlt man Shakespeares leitende Hand. Trotz aller dieser Vorzüge fehlt aber der Novelle ein Zug, den man bei Turgenjew nur ungern vermißt, nämlich die Spiegelung des russischen Lebens, der russischen Wirklichkeit. Wenn es, wie Hamlet sagt, der Zweck des Kunstwerks ist, «dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen», so läßt sich von Turgenjew im allgemeinen sagen, daß er in seinen Werken diese Aufgabe in einer Weise erfüllt hat, die jedem zum Vorbild dienen kann. Die politischen, sozialen und gesellschaftlichen Strömungen Rußlands fanden in ihm einen vollendeten Darsteller. Gerade hiervon zeigt aber sein «König Lear» nur sehr wenig. Der Held ist ein selbstbewußter, derber,

bäurisch ungebildeter Mann, der starr und zäh an einem einmal gesteckten Ziele festhält und unter der Maske behäbiger, würdevoller Ruhe einen wilden Trotz, eine furchtbare Leidenschaft verbirgt, die einmal geweckt, sich in schrecklichen Ausbrüchen entlädt. So vollendet diese Charakterfigur auch ist, man wird bei ihrer Schilderung unwillkürlich an verschiedene Typen der westeuropäischen Literatur erinnert, so z. B. an den alten Hofschulzen in Immermanns «Münchhausen», oder an den alten Fouan in Zolas «La terre». Auch der tragische Konflikt, die Undankbarkeit der Kinder gegen ihren auf das «Altchenteil» gesetzten Vater ist ein Vorgang, der in Westeuropa sehr häufig ist, — in Rußland dagegen, wo es eine, diesem «Altchenteil» entsprechende Sitte gar nicht gibt, nur ganz ausnahmsweise vorkommen kann. Es ist daher sehr schwer, in Rußland ein Modell für diesen Charlow zu finden. Der eiserne Wille, der titanische Trotz dieses Mannes entspricht wenig dem weichen gutmütigen Volkscharakter der Russen. Daß die Gestalt Charlows in ihrer ganzen Anlage etwas riesenhaftes und dämonisches hat, kann ebenfalls als Beweis dafür gelten, daß Turgenjew sich, als er sie zeichnete, nicht auf dem Boden der Wirklichkeit, sondern im Banne Shakespeares befand. Ein König Lear ist in Rußland, wenn überhaupt, nur als seltene Ausnahme möglich, und auch das Drama Shakespeares hat in Rußland keinen Boden gefunden, da den Theatern ein für den Lear geeigneter Darsteller völlig fehlt.

Ist so König Lear auf russischem Boden ein Fremdling geblieben, so hat dagegen ein anderer Charakter Shakespeares auf diesem Boden Wurzel gefaßt, reiche Nahrung gefunden und sich weit verbreitet, nämlich der des Hamlet. Wie sich jeder Mensch seinen Hamlet bildet, so auch jedes Volk, und der russische Hamlet ist ein Erzeugnis des russischen Lebens, dieses Lebens, das in seiner Eigenart den reichsten Stoff gibt zu höhnendem Spott, tiefer Trauer und hellem Lachen.

Die politischen Zustände Rußlands waren zu Turgenjews Zeit ganz trostlos. Die autokratische Regierung unterdrückte schonungslos jeden Versuch einer öffentlichen Betätigung, jede soziale oder politische Regung im russischen Volke. Dieses Volk bestand zu 90 % aus Bauern, die damals noch leibeigen waren. Der Willkür ihrer Gutsherren preisgegeben, ganz unwissend, ohne Schulen, versunken in den finstersten Aberglauben, in einen lächerlichen Heiligenbilderkultus, von Regierung, Polizei und Geistlichkeit auf das sorgfältigste behütet und beschützt vor jedem Hauche des «faulen Westens».

so führte dieses von Natur durchaus nicht unbegabte Volk eine menschenunwürdige, jämmerliche Existenz.

Die Stellung des gebildeten Russen zu diesen heillosen Zuständen war eine außerordentlich schwierige. Es war für ihn klar, daß auf ihm, dem gebildeten, dem durch seine Herkunft, seine gesellschaftliche Stellung, seine Mittel bevorzugten, die heilige Pflicht lag, seinen unglücklichen Landsleuten zu helfen, ein Lichtbringer zu sein in diesem Reiche finsterer Nacht. Aber wie das anfangen? Wie vorgehen, wenn der geringste Versuch, Bildung in das Volk zu bringen mit Verhaftung, Gefängnis und Verbannung bestraft wurde? Wie überhaupt sich geistig betätigen in einem Lande, das weder Parlament, noch Selbstverwaltung, sondern nur autokratisch starre Prinzipien kennt? Das war die große Hamletfrage, die sich jeder vorlegte, die aber trotz allen Grübelns und Sinnens keiner beantworten konnte. Wie Hamlet sich berufen fühlte, das aus den Fugen gegangene Zeitalter wieder einzurenken, und sich dabei doch sagen mußte, daß dies ganz und gar unmöglich ist, so stand auch der Russe hier vor einer für ihn unlösbaren Aufgabe. Reden konnte er zwar davon; etwas zu tun schien ganz unmöglich.

Unter solchen Umständen entwickelte sich allmählich in den gebildeten Kreisen der russischen Gesellschaft der Typus eines immerfort redenden, alles kritisierenden, alles sehr gut wissenden, aber niemals handelnden Menschen, eines Menschen, der sein Leben hinbrachte in bald gereizter, bald melancholisch-elegischer Stimmung, mit schönen gefühlvollen, schwärmerischen, oder auch ironisch sarkastischen Reden und mit einem mehr oder minder ausgesprochenen Hang zur Pose und eitlen Selbstbespiegelung. Schillers Ausspruch «Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war» ist auf ihn in vollem Maße anwendbar.

Das ist der russische Hamlet. Ein solcher nur redender, sich an dem Klang seiner eigenen Rede berauschender, aber nie handelnder Mensch ist Rudin in dem um 1855 verfaßten gleichnamigen Roman Turgenjews. Dieser Roman enthält aber keine Anspielungen auf Shakespeares Hamlet; auch fehlt dem Helden, um ein Hamlet zu sein, ein wesentlicher Zug, Ironie und Sarkasmus.

Dem Shakespeare'schen Hamlet näher steht der frühere Gutsbesitzer Karatajew in der 1847 verfaßten gleichnamigen Erzählung. Er hat einer benachbarten Gutsbesitzerin eines ihrer leibeigenen Mädchen, das er leidenschaftlich liebt, entführt, und dann auf seinem Gute mit diesem Mädchen eine Zeit lang ein heimliches Liebesglück

genossen. Aber der Aufenthaltsort der Flüchtigen wird entdeckt, und sie muß zu ihrer früheren Herrin, die ihre Leibeigene für keinen Preis freilassen will, zurück. Die Bande der Leibeigenschaft erweisen sich stärker als die leidenschaftlichste Liebe. Karatajew kann das Mädchen aber nicht vergessen. Er wird tief unglücklich. Vor Kummer ergibt er sich dem Trunke und einem wüsten Prasserleben. In seinem Unglück fühlt er sich mit Hamlet geistesverwandt und sagt in Shakespeare'schen Worten, was er leidet. Die hierauf bezügliche Schlußszene ist so typisch, daß es sich lohnt, sie hier zu zitieren.

Ort der Handlung ist das von einem buntscheckigen Publikum besetzte Billardzimmer eines Moskauer Kaffeehauses. Hier wird getrunken und geraucht, Tabaksqualm erfüllt den Raum. Karatajew ist im Gespräch begriffen.

«Haben Sie Motschalow als Hamlet gesehen?»

«Nein, ich habe ihn nicht gesehen.»

«Nicht gesehen, nicht gesehen . . .» Karatajew wurde bleich, seine Augen bewegten sich unruhig; er wandte sich ab; ein leichtes Zucken ging über seine Lippen. «Ach, Motschalow, Motschalow! Sterben — schlafen», murmelte er mit dumpfer Stimme.

Nichts weiter! und zu wissen, daß ein Schlaf
Das Herzweh und die tausend Stöße endet,
Die unser Fleisches Erbteil — 's ist ein Ziel,
Auf's innigste zu wünschen. Sterben — schlafen.

«Schlafen, schlafen,» murmelte er mehrere Male.

«Sagen Sie bitte . . .» begann ich; aber er fuhr leidenschaftlich fort:

Dann wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel,
Des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,
Verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub.
Den Übermut der Ämter und die Schmach,
Die Unwert schweigendem Verdienst erweist,
Wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte
Mit einer Nadel bloß . . . O, schließ in dein Gebet
All meine Sünden ein!

Er sank mit dem Kopf auf den Tisch. Er fing an zu stottern und wirres Zeug zu reden.

«Und nach einem Monat!» rief er mit erneuter Kraft.

Ein kurzer Mond; bevor die Schuh' verbraucht,
Womit sie meines Vaters Leiche folgte,
Wie Niobe, ganz Tränen — sie, ja sie;
O Himmel, würd' ein Tier, das nicht Vernunft hat
Doch länger trauern . . .

Er führte ein Glas Champagner an den Mund, aber er trank es nicht aus und fuhr fort:

Um Hecuba!
Was ist ihm Hecuba, was ist er ihr,
Daß er um sie soll weinen? . . .
Und ich, ein blöder, schwachgemuter Schurke . . .
Bin ich 'ne Memme? Wer nennt mich Schelm? . . .
Und straft mich Lügen?
Ha nähm' ich's eben doch. — Es ist nicht anders:
Ich hege Taubenmut, mir fehlt's an Galle . . .

Karatajew ließ das Glas fallen und griff sich an den Kopf. Mir schien, als verstehe ich ihn.

«Ach was,» murmelte er endlich, «wozu an die alten Geschichten denken . . . nicht wahr?» Er lachte auf. «Ihre Gesundheit!»

«Bleiben Sie in Moskau?» fragte ich ihn.

«Ich sterbe in Moskau!»

«Karatajew!» rief jemand im Nebenzimmer. «Karatajew, wo bist du? Komm hierher, teurer Freund!»

«Man ruft mich,» sagte er und erhob sich schwer von seinem Sitze. «Leben Sie wohl.»

Ist Karatajew durch eine Tragödie romantischer Art zu einem Hamlet geworden, so ist der Held der 1849 erschienenen Erzählung «Hamlet aus dem Schtschigrow'schen Kreise» ein geborener Hamlet, denn sein Leben ist an äußeren Ereignissen sehr arm. In seiner Jugend ist er drei Jahre lang in Westeuropa gewesen, und hat dort an deutschen Universitäten studiert. Nach Rußland zurückgekehrt versucht er, westeuropäische Prinzipien auf russisches Leben anzuwenden, muß aber davon abstehen: das russische Leben liegt vor ihm wie eine Sphinx, sonderbar, rätselhaft, ganz unverständlich. Er versucht, sich auf seinem Gute mit Landwirtschaft zu beschäftigen, von der er nichts versteht. Das Resultat ist, daß ein schuftiger Verwalter ihm sein Vermögen unterschlägt und sein Gut ruiniert. Er siedelt nach Moskau über, beschäftigt sich dort mit Literatur und schönen Künsten, will in der Gesellschaft glänzen, aber Worte, Worte, Worte sind das einzige, wozu er es bringt. Das Vereinsleben in Moskau widert ihn an: es tötet jede Originalität und jede Selbständigkeit. «Doch der schrecklichste der Schrecken, das ist ein Verein in der Stadt Moskau», zitiert er auf deutsch, denn er spricht sehr gut deutsch, dieser russische Hamlet. Er versucht es mit der Schriftstellerei, aber das Manuskript wird ihm zurückgesandt mit dem Bemerken, daß er zwar Verstand, aber kein Talent besitze, und in der Literatur sei Talent alles. Da nun alles mißlingt, fügt er

sich in das unvermeidliche, zieht sich zurück in die kleine Stadt Schtschigrow, lebt hier im Verkehr mit den Gutsbesitzern, die er verachtet und die ihn über die Achsel ansehen, «denn», sagt er von sich selbst, «ich bot nichts Interessantes mehr seit der Zeit, da ich aufhörte, zu schwatzen und mich zu entzücken». «Obgleich in meinem Schicksal nichts tragisches ist,» sagt er an einer anderen Stelle, «so habe ich doch etwas ähnliches durchlebt. Ich kostete das giftige Entzücken, kalter Verzweiflung: ich fühlte an mir, wie süß es ist, den ganzen Morgen hindurch sich faul im Bette reckend die Stunde und den Tag seiner Geburt zu verfluchen; ich konnte mich nicht auf einmal fügen.» Nach seinem Namen gefragt, erwidert er: «Nein, um Gottes Willen fragen Sie nicht nach meinem Namen, weder bei mir, noch bei andern . . . ich bin kein origineller Mensch und verdiene keinen besonderen Namen. Wenn Sie mir aber durchaus irgend einen Spitznamen geben wollen, so nennen Sie mich . . . nennen Sie mich Hamlet aus dem Schtschigrow'schen Kreise. Solche Hamlets gibt es in jedem Kreise viele, aber vielleicht haben Sie noch keinen andern gesehen.»

«In meinem Schicksal ist nichts tragisches»; mit diesen Worten spricht dieser Hamlet sich selbst das Urteil. Allen diesen Hamlets fehlt nicht ohne bestimmte Absicht des Dichters die tragische Größe des Shakespeare'schen. Das liegt nicht bloß daran, daß sie dem Shakespeare'schen Original geistig nicht gewachsen sind, sondern in erster Linie daran, daß sie alle nur an russischen Verhältnissen scheitern und sich in dem Chaos des russischen Lebens nicht zurecht finden können. Es ist ihr Fluch, daß sie eben nur russische Hamlets sind. Man setze diese Leute nach Deutschland, Frankreich oder England, und sie hören auf Hamlets zu sein. Der Shakespeare'sche Hamlet bleibt immer er selbst, wohin man ihn auch verpflanze; sein Schmerz ist ein Weltschmerz, kein russischer Schmerz.

Turgenjew gebührt das große Verdienst, den Hamlettypus im russischen Volke, der bis dahin in schwankender Erscheinung schwebte, zuerst entdeckt und in dauernden Kunstwerken festgehalten zu haben. Sein Beispiel blieb in der russischen Literatur nicht ohne Einfluß. Es entstand eine Reihe von Charakterstudien, die an die Turgenjewschen Hamlets erinnern und denen Turgenjew teils bewußt, teils auch unbewußt zum Vorbild diente. Im Jahre 1864 veröffentlichte Dostojewsky seine «Geheimen Memoiren» und entwarf darin mit dem ihm eigenen genialen Scharfblick, der mit schonungsloser unheimlicher Wahrheit in die tiefsten Tiefen der menschlichen Seele hinein-

leuchtet, die Geschichte eines geistig bedeutenden, aber einsamen, verbitterten, krankhaft reizbaren Menschen, der in seiner Menschenverachtung, in seiner Verspottung alles bestehenden hart an die Grenze des Wahnsinns gerät. Der Hamlet wird hier zum Timon. Ist hier der Einfluß Turgenjews wohl nur unbewußt, und läßt das überwältigende Talent Dostojewskys einen Vergleich mit anderen Schriftstellern beim Lesen nicht aufkommen, so ist in Tschechows um 1890 geschriebenem Drama «Iwanow» der Einfluß Turgenjews sehr groß. Tschechows Held ist ein hoffnungsloser Melancholiker und macht seinem Leben durch Selbstmord ein Ende.

Bei Turgenjew ist der Hamlet nur ein tatenloser Träumer, bei Dostojewsky nähert er sich dem Wahnsinn, und bei Tschechow wird er zum Selbstmörder. Es liegt etwas unheimlich konsequentes in diesen drei chronologisch aufeinanderfolgenden Auffassungen.

Aber Turgenjew hat sich durchaus nicht damit begnügt, die Hamlets der russischen Gesellschaft darzustellen. Er hat sich selbst eingehend mit Shakespeares Drama beschäftigt, hat sich das Hamletproblem oft durch seinen Kopf gehen lassen, hat mit diesem Problem gerungen und — es auf seine Weise gelöst.

Im Jahre 1860 hielt Turgenjew einen öffentlichen Vortrag über das Thema: «Hamlet und Don Quixote». Es scheint Turgenjew bedeutungsvoll, daß Cervantes und Shakespeare Zeitgenossen waren, und ihre Hauptwerke in einem und demselben Jahre erschienen. Hamlet und Don Quixote sind für ihn die Gegenpole der Menschheit. Das Ideal, dem ein Mensch nachstrebt, dem er sein Leben weiht, liegt entweder in ihm selbst, oder außerhalb. Bezeichnend für Don Quixote ist vor allen Dingen der Glaube: «der Glaube an etwas ewiges, unerschütterliches, an die Wahrheit, mit einem Wort, an die sich außerhalb des Menschen befindende Wahrheit, die der Mensch nicht leicht erreicht, die Mühen und Opfer verlangt». Und Hamlet? Er ist «vor allen Dingen Analyse und Egoismus, und darum Glaubenslosigkeit. Er lebt nur für sich selbst; er ist ein Egoist; aber selbst ein Egoist kann nicht an sich selbst glauben; glauben können wir nur an das, was außerhalb uns und über uns ist». Hamlet glaubt also an nichts. Don Quixote ist ganz Selbstaufopferung und überlegt im Gegensatz zu Hamlet keine seiner Handlungen. «Wer, sich selbst aufopfernd, zuerst alle Folgen seiner Handlung, auch die Wahrscheinlichkeit des Nutzens, berechnen und erwägen wollte, der ist einer Aufopferung nicht fähig». Hamlet würde nie Windmühlen für Riesen halten; aber er würde mit den

Riesen auch nicht fechten, wenn sie wirklich existierten. Die Beziehung der Masse, der «Menschenmasse» zu diesen beiden Typen ist ganz verschieden. Der Vertreter der Masse vor Hamlet ist Polonius, vor Don Quixote Sancho Pansa. Für Polonius ist Hamlet «teils ein Verrückter, mehr aber noch ein Kind», und wäre Hamlet kein Königssohn, so würde er ihn verachten, da er vollkommen unnütz ist. Die Hamlets sind überhaupt für die Masse unnütz, und verachten die Masse. Ganz anders Sancho Pansa. Er lacht über Don Quixote, weiß sehr gut, daß er verrückt ist, und dennoch verläßt er dreimal Heimat, Haus, Weib und Kind, um diesem verrückten Menschen nachzugehen, und dient ihm mit Pudeltreue bis zu seinem Tode. Turgenjew findet den Grund für diese sonderbare Erscheinung «in der Eigenschaft der Masse, die vielleicht ihre schönste ist, in der Fähigkeit glücklicher, ehrlicher Verblendung». «Eine große, welthistorische Eigenschaft!» Die Masse folgt nur dem, der sie mit seinem Herzen führt, und sei es auf noch so falschem Wege. «Les grandes pensées viennent du coeur», sagt Vauvenargues. Hamlet, der an nichts glaubt, kann die Masse nicht führen. Gänzlich verschieden sind die beiden Typen auch in der Liebe. Don Quixote liebt die nicht existierende Dulcinea tief, rein, keusch und aufrichtig. Hamlet liebt Ophelia überhaupt nicht. Bei den Worten: «ich liebte dich nicht» ist er der Wahrheit viel näher, als er selbst glaubt. In seinen Beziehungen zu Ophelia ist er entweder zynisch, wie in der Schauspielszene, oder phrasenhaft, wie am Grabe Ophelias, und in diesem Falle zeigt er eine bedenkliche Ähnlichkeit mit Bramarbas und Fähnrich Pistol. Hamlet vertritt wie Mephistopheles «das Prinzip der Verneinung». Im Gegensatz zu Mephistopheles verneint er aber nur die Lüge, kämpft mit ihr, und wird dadurch ein Kämpfer für die Wahrheit, an die er doch nicht glauben kann. «Aber in der Verneinung, wie im Feuer, ist eine vernichtende Kraft — und wie soll man diese Kraft zügeln, wie sie rechtzeitig anhalten, wenn das, was sie vernichten und das, was sie verschonen soll, oft unlöslich verbunden und vereint ist? Hier zeigt sich uns die oft beachtete tragische Seite des Lebens: zur Tat gehört der Wille, zur Tat gehört der Gedanke; aber Gedanke und Willen sind auseinandergegangen und gehen täglich mehr auseinander.» Der Wille ist vom Gedanken angekränkelt. So haben wir einerseits die denkenden Hamlets, andererseits die verrückten Don Quixotes. Unwillkürlich entsteht da die Frage: «muß man denn wirklich verrückt sein, um an die Wahrheit zu glauben? Muß wirklich der Verstand,

wenn er geläutert ist, deshalb auch seine Kraft verlieren?» Turgenjew beantwortet diese Frage nicht, weil ihn das, wie er sagt, zu weit führen würde; aber für ihn ist dieser «Dualismus» ein «Grundprinzip des ganzen menschlichen Lebens». Die Hamlets sind eine zentripetale, die Don Quixotes eine zentrifugale Naturkraft. Jene halten sich für das Zentrum der Weltschöpfung, diese sehen dieses Zentrum außerhalb ihrer eigenen Person. «Diese beiden Kräfte des Stillstandes und der Bewegung, des Konservativen und Progressiven», sind die Grundkräfte alles Bestehenden. Den Hamlet schuf ein nordischer Geist, «ein Geist der Reflexion und Analyse, schwer, düster, ohne Harmonie und helle Schönheiten, aber tief und stark». Den Don Quixote schuf ein südlicher Geist, «hell, fröhlich, naiv — empfänglich». «Cervantes blendet uns nicht mit seinen Wortblitzen; er erschüttert uns nicht mit der titanischen Kraft siegender Begeisterung; seine Poesie ist nicht Shakespeares wogendes Meer, sie ist ein tiefer Fluß, der ruhig zwischen mannigfaltig gestalteten Ufern dahinfließt; und allmählich ergriffen, fortgezogen von seinen klaren Wellen, gibt sich der Leser freudig der wahrhaft epischen Stille, der ruhigen Strömung hin». Weiter führt Turgenjew aus, daß Don Quixote in seinem ganzen Auftreten der vollendete Gentleman ist, während Hamlet bei seinem Hang zur Pose oft grob und spöttisch ist und bisweilen «des airs de parvenu» hat. Don Quixote kann kaum lesen, Hamlet ist hochgebildet und hat die Gabe des eigenartigen und treffenden Ausdrucks, die Don Quixote fehlt. Don Quixote ist immer mild und human, Hamlet manchmal hinterlistig und grausam. Hamlet klagt über jeden Mißerfolg, Don Quixote, von den Galeerensklaven furchtbar verprügelt, glaubt immer noch fest an den Erfolg seines Unternehmens. Im Hamlet ist das Prinzip der Analyse bis zur Tragik, im Don Quixote das Prinzip des Enthusiasmus bis zur Komik geführt. Im Leben ist Komisches mit Tragischem vermischt; reine Hamlets gibt es ebenso wenig, wie reine Don Quixotes. «Ein Hauptverdienst der Hamlets ist der, daß sie Menschen wie Horatio bilden und entwickeln, Menschen, die von ihnen den Samen des Gedankens empfangen, in ihrem Herzen befruchten, und dann durch die ganze Welt tragen.» Hamlet, der ehrliche Skeptiker, achtet Horatio, den ehrlichen Stoiker. Wunderschön ist Hamlets Tod und seine letzten Worte. Aber Don Quixotes Tod ist unendlich rührend, und wenn er sich selbst noch im Sterben «der Gute», «el Bueno» nennt, so ist das hochbedeutsam. «Alles vergeht», sagte der Apostel, «nur die Liebe bleibt».

Manches an Turgenjews Ansichten ist unrichtig. Wenn er Hamlet einen «Egoisten» nennt, so vergißt er, daß dieses Wort im gewöhnlichen Leben einen ganz anderen Sinn hat, als den, den er ihm hier geben will. Nach Turgenjew ist eine dauernde, fortwährende Selbstanalyse an und für sich schon Egoismus. Nun ist es ja richtig, daß Hamlet allzuviel mit sich selbst beschäftigt ist. Wenn aber hierin ein Vorwurf liegen soll, so darf nicht außer Acht gelassen werden, daß nur der die Umwelt verstehen kann, der sich über seine eigene Person vollkommen klar geworden ist. «Willst du die Andern verstehen, blick in dein eigenes Herz». Dieser Wahrheit ist Turgenjew nicht ganz gerecht geworden. Wenn Don Quixote sich so oft «absurd» gebärdet, so liegt das doch zunächst daran, daß er sich selbst gar nicht kennt. Der Mangel an Selbstanalyse wird sein Unglück. Falsch ist es auch, das Lebensprinzip Hamlets «konservativ» und im Gegensatz dazu Don Quixote «progressiv» zu nennen. Mit diesen Ausdrücken hat Turgenjew nur Hamlets Unlust zum handeln, und Don Quixotes Tatenlust bezeichnen wollen; sie sind aber in diesem Falle nicht glücklich gewählt. In Wirklichkeit ist Hamlet, der Feind aller Traditionen und althergebrachten Sitten, ebensowenig «konservativ», wie Don Quixote, der nur in Traditionen lebende, «progressiv» genannt werden kann.

Im übrigen müssen wir aber dem großen Russen seine Ansichten über Hamlet und Don Quixote lassen. Sie alle kritisieren, hieße, die ganze Hamletkontroverse wieder einmal aufrühren, was im Rahmen dieses Aufsatzes untunlich ist. Nicht leichtfertig ausgesprochen sind diese Gedanken; es sind die Anschauungen eines gereiften, großen Künstlers, der erfüllt vom Geiste wahrer Menschenliebe die Welt und das Leben scharf beobachtet, der nicht von russischem, sondern von allgemein menschlichem Standpunkte zu uns spricht.

Und von diesem Standpunkte aus gesehen zeigt auch Turgenjews Persönlichkeit, sein ganzes Wesen, Züge, die uns an Shakespeares Hamlet erinnern. Das Schicksal hat es ihm, dem großen Künstler erspart, ein russischer Hamlet zu werden. Phrasen und Schönrednerei brauchte er nicht; ein Gott hatte ihm gegeben, zu sagen, was er litt. Auch der Vorwurf der Tatenlosigkeit kann Turgenjew selbst ganz und gar nicht treffen. War doch jedes seiner Werke eine Tat im höchsten Sinne dieses Wortes, eine große, künstlerische Tat. Aber es wäre ja auch falsch und einseitig, wollte man das Wesen des Shakespeare'schen Hamlet nur in seiner Tatenlosigkeit und seiner Vorliebe zum Reden sehen. So hat sich die Figur im russischen

Leben gespiegelt. Der Shakespeare'sche Hamlet ist viel größer, reicher und vielseitiger. Und Turgenjew selbst zeigt etwas von der tragischen Größe des Shakespeare'schen Hamlet. Auch er hatte, wie die Besten seiner Nation, den Kampf aufgenommen mit den finsteren Mächten, die in Rußland walten. Seinen politischen Überzeugungen nach war er ein Westeuropäer, und war fest davon überzeugt, daß Rußland nur auf dem Wege sich entwickeln kann, den die Kulturstaaten Europas gegangen sind. Diese Ansicht hat er immer offen und freimütig ausgesprochen, und sich dadurch viele Feinde gemacht. Gesellschaftlich und wissenschaftlich hochgebildet, als Sprößling eines alten russischen Adelsgeschlechtes aufgewachsen an der Sonne deutscher Wissenschaft und europäischer Kultur, in Rußland, wie im Auslande geliebt, geachtet und viel bewundert, war Turgenjew damals bei seiner künstlerischen Größe der bei weitem mächtigste und gefürchtetste Feind der politischen und geistigen Reaktion. Aber auch die Reaktion war mächtig. Ihre Anhänger gehörten zu den einflußreichsten Kreisen, schonten kein Mittel in dem Kampfe mit dem großen Dichter und verfolgten ihn überall mit erbittertem Hasse. Er wurde das Ziel unzähliger Insinuationen und Intriguen; Beleidigungen, Beschimpfungen und Verleumdungen hagelten auf ihn herab; selbst Verhaftung und Verbannung blieben ihm nicht erspart. In diesem mit so ungleichen Mitteln geführten Kampfe ist Turgenjew manchmal zusammengebrochen. Der Melancholie, diesem Grundzug des russischen Wesens, ist er nicht entgangen. Sie liegt wie ein Schleier über allen seinen Werken, sie zeigte sich schon rein äußerlich in dem müden, traurigen Blick seiner schönen Augen. Die ewigen Verfolgungen, der für den feinfühligen Mann so unsäglich schmerzliche Anblick seines geknechteten, rechtlosen, im Elende dahinlebenden Volkes verleideten ihm den Aufenthalt in seiner Heimat und trieben ihn nach mannigfachen Versuchen, sich in Rußland festzusetzen, immer wieder in die Fremde. Henrik Ibsens schönes Bild von dem Eidervogel, der mit blutender Brust sich von dem nordischen Felsen aufschwingt, um einem südlichen Lande zuzufliegen, wo die Sonne heiter lacht, paßt auch auf Turgenjew. Aber auch in der Fremde war Turgenjew ruhelos. Auch hier hatte er Augenblicke dumpfer Mutlosigkeit, Augenblicke der Verzweiflung an sich selbst, seinem Schaffen und an der Zukunft seines Volkes. «Genug, genug», so schrieb er 1864 in der Fremde, «wozu dieses süße Ergötzen an unbestimmten, aber zauberhaften Gefühlen, wozu dieses Jagen nach jedem neuen Bilde der Schönheit, wozu dieses Haschen nach jeder

Bewegung ihrer flatternden zarten Flügel? Alles ist durchkostet, alles viele Male durchfühlt — ich bin müde». «Aber», so unterbricht Turgenjew selbst seine Betrachtungen, «gibt es denn keine großen Vorstellungen, keine großen tröstlichen Worte: Volkstum, Recht, Freiheit, Menschheit, Kunst? Ja, — diese Worte existieren und viele Menschen leben von ihnen und für sie. Und dennoch scheint mir, daß Shakespeare, wenn er wieder auferstände, seinen Hamlet und seinen Lear unverändert finden würde. Sein durchdringender Blick würde im menschlichen Leben nichts neues entdecken; dasselbe bunte und nicht sehr mannigfaltige Bild würde sich in seiner beunruhigenden Einförmigkeit vor ihm entrollen. Dieselbe Leichtgläubigkeit und dieselbe Grausamkeit, dasselbe Verlangen nach Blut, Gold, Schmutz, dieselben widerwärtigen Vergnügungen, dieselben sinnlosen Leiden, im Namen . . . im Namen desselben Blödsinns, der vor 2000 Jahren von Aristophanes verlacht wurde, dieselben rohen Lockmittel, auf die das vielköpfige Tier — die Menschenmasse — ebenso leicht hereinfällt, dieselbe Willkür der Regierenden, dieselben sklavischen Gewohnheiten, dieselbe Natürlichkeit der Lüge — mit einem Wort, dasselbe krampfhafte Springen des Eichhorns in dem alten, nicht einmal erneuten Rade . . . Wieder würde Shakespeare den Lear sein grausames Wort sprechen lassen: «niemand tut Unrecht» — was so viel heißen soll, als: «niemand ist gerecht» — und auch er würde sagen: «genug!» und sich abwenden. Nur eins wäre hier noch möglich. Vielleicht zeichnete der ironische Genius des großen Dichters im Gegensatz zu dem düsteren, tragischen Tyrannen Richard einen anderen zeitgemäßeren Tyrannen, der selbst beinahe an seine Tugend glaubt, der des Nachts ruhig schläft, oder sich beklagt über ein allzu pikantes Diner, während seine halbzertretenen Opfer sich zum Troste einbilden, er sei wie Richard III umringt von den Geistern der von ihm vernichteten Menschen. Doch wozu? Wozu beweisen, und noch dazu in gewählten und abgewogenen Worten, in glatter fließender Rede, wozu den Motten beweisen, daß sie wirklich nur Motten sind?»

Wem fällt, wenn er dieses liest, nicht der berühmte Monolog des Hamlet und das 66. Sonett ein? Shakespeare ist hier nur paraphrasiert. Und Turgenjew war sich dieser Übereinstimmung voll bewußt, denn er beschloß seine Betrachtungen mit den Worten: «the rest is silence».

Vielfach gehaßt und angefeindet, mißverstanden von Freunden wie von Feinden, hatte Turgenjew damals in seinem Unmut be-

schlossen, das Dichten ganz aufzugeben. Das war jedoch eine Selbsttäuschung. Der Dichter in ihm, der Drang zu künstlerischem Schaffen war viel zu groß, und ließ ihn immer wieder und wieder zur Feder greifen. Der Glaube an die Größe und die Zukunft seines Volkes hat ihn nie ganz verlassen, nur wurde er ihm manchmal furchtbar schwer. Die Nachrichten über die politischen und sozialen Zustände Rußlands lauteten immer trostloser, und er hatte Augenblicke, wo er sich förmlich dazu zwingen mußte, an sein Volk noch zu glauben.

«In Tagen des Zweifels, in Tagen mühseligen Grübelns über das Schicksal meiner Heimat», so schrieb er 1882, «bist du allein mir ein Halt und eine Stütze, du große, mächtige, wahrhafte und freie russische Sprache! Wärest du nicht, wie sollte ich nicht verzweifeln beim Anblick alles dessen, was zu Hause vorgeht? Aber ich kann nicht anders, ich muß daran glauben, daß eine solche Sprache einem großen Volke gegeben ist!»

Armer Dichter! Von dem Volke, für das er gelebt und gelitten, dem er das schönste hingegeben hatte, was sein großes Künstlerherz empfand, nichts war ihm davon geblieben, als die Sprache!

«The rest is silence», das war Turgenjews Gedanke gewesen, schon 19 Jahre vor seinem Tode. Und als er am 22. August 1883 in Bougival bei Paris nach langem, qualvollem Leiden starb und die Trauerkunde sich schnell in ganz Europa verbreitete, da mag wohl mancher, der gleich ihm mit Shakespeare gelebt und gefühlt hatte, tieferschüttert, leise vor sich hin das Wort gesprochen haben: «now cracks a noble heart».

Charlotte Wolter[1])

(geboren in Köln den 1. März 1834, gestorben in Wien den 14. Juni 1897).

Von

Helene Richter.

Als dritte Hexe im «Macbeth» hat Charlotte Wolter 1858 bei einem Wiener Gastspiel des Heldendarstellers Hendrichs[2]) zum ersten Mal Aufmerksamkeit erregt, nachdem ihr Budapester Erstlingsengagement an der Zahlungsunfähigkeit des Direktors kläglich in die Brüche gegangen war. Am Viktoriatheater in Berlin feierte sie bald darauf als Hermione ihre ersten tragischen Erfolge und in eben dieser Rolle betrat sie nach fast dreißigjähriger Herrschaft in unbestrittener Machtstellung die Bühne des Burgtheaters am 23. Januar und am 4. März 1896 zum letzten Mal in einem klassischen Drama. So sind die äußeren Daten ihrer Künstlerlaufbahn von Shakespeare gegeben.

Drei typische Eigenschaften der Shakespeare'schen Frauen verliehen auch der künstlerischen Persönlichkeit der Wolter ihr Gepräge: die Phantasie, der Impuls und die sieghafte Schönheit. Diese Dreizahl umschloß das Mysterium ihrer schauspielerischen Individualität. Sie war eine Vollnatur[3]), die sich instinktiv auslebte. Neben ihrer elementaren künstlerischen Kraft sprach der Verstand erst das zweite Wort, wenn er überhaupt zu Worte kam: Verstandes-Eigenschaften

[1]) Für freundliche Mithilfe bei dem Zusammentragen des Materials zu diesem Aufsatze bin ich den Damen Anna Steindel und Klärchen Fröhlich in Wien verpflichtet.

[2]) Vgl. J. Minor, Charlotte Wolter, Grillparzer-Jahrbuch VIII.

[3]) Vgl. J. Minor, Grillparzer-Jahrbuch VIII, S. 189: «Sie war ein starkes Naturell: ganz Race, Blut, Leidenschaft. Die unmittelbare Naturkraft war es zunächst, der niemand widerstehen konnte, die sich die Herzen des Publikums und die Stimme der Kritik widerstandslos unterwarf.»

und -Errungenschaften traten in den Hintergrund. Wie nun die Weibesseele auf der Stufe urwüchsig unkontrollierten Empfindens zu zwei Extremen gelangen kann: zu übermenschlich erhabener Milde und zu raubtierartiger Wildheit, so ist der Name Charlotte Wolter das Zeichen geworden, in dem zwei entgegengesetzte Pole der Darstellungskunst zusammenfallen: die Raserei ungezügelter Leidenschaft und das Pathos edelsten Stils. Sie war Megäre und Göttin, Dämon und Genius, die glühende Sinnlichkeit und die überirdische Abgeklärtheit in einer Person. Diesen Kontrasten entsprachen formelle Gegensätze: zum Teil verkörperte ihre Kunst noch die Weimaraner Prinzipien der bis zur Melodie gesteigerten Deklamation und der die Schönheitslinie nie außer acht lassenden Pose, zum Teil vertrat sie einen Naturalismus von souveräner Kühnheit. Und fast in jeder Rolle stellte sie diese Gegensätze unvermittelt nebeneinander, erklomm sie diesen Doppelgipfel. Sie war gewissermaßen nur auf den höchsten Zinnen zu Hause: in der verzehrenden Leidenschaft oder der Starrheit des Todes, dem wildesten Pathos oder der geläuterten Seelenruhe. Die Niederungen des Durchschnittsempfindens zogen sie nicht an. Sie übersprang sie häufig, zwischen den Gipfelpunkten blieb oft eine Kluft. Mittelstufen suchen, Brücken bauen, die Entwicklungslinie des Charakters bloßlegen war ihre Sache nicht. Die Abwesenheit alles geistigen Ringens mit der Rolle bildete in gleichem Grade die Schranke wie den hinreißenden Zauber ihrer Kunst. Über diesem Ausleben in doppelter Richtung ging ihr die Einheitlichkeit der Rolle, wo sie sich nicht ganz von selbst ergab, mitunter verloren, wie andererseits die starke Subjektivität ihres Wesens die Verwandlungsfähigkeit zuweilen beeinträchtigte. Ihre ungeheuren äußeren Mittel waren immer im Vordergrund. Mehr noch als das Bühnenkunstwerk im allgemeinen lebte das der Wolter von der unmittelbaren Anschauung, von der spontanen Wirkung durch Auge und Ohr. Darum ist eine Charakteristik ihrer Schöpfungen so schwer — fast unmöglich. Wem noch der Wohlklang ihrer Stimme im Ohre schläft, wem ihre hoheitsvolle Erscheinung noch vor Augen steht, in dem vermag die Schilderung einiger Rollen vielleicht den alten Eindruck zu neuem Leben zu erwecken — allein wer den Zauber ihrer Persönlichkeit niemals erfahren, dem werden diese Blätter auch schwerlich etwas sagen können.

Ihre Schönheit war von jener edlen großzügigen Art, die kaum eine Meinungsverschiedenheit zuläßt, und die mit den Jahren mehr reift als welkt, indem ihr das Alter an Ausdruck reichlich ersetzt, was es ihr an Frische nimmt. Ihre Bewegungen, von Fanny Elßler

geschult, erhoben sich zu statuesker Plastizität und wurden in idealer Weise gesteigert durch eine zur selbständigen Kunst ausgebildete Gabe der Gewandung.[1]) In ihren Darstellungen war die Bildwirkung dem gesprochenen Part mindestens ebenbürtig. Und selbst in ihrer Rede hatte ein koloristisches Moment die Oberhand. Charlotte Wolter besaß in ihrer Stimme ein Instrument von unvergleichlicher Kraft und Ausdrucksfähigkeit — ein Instrument, das durch sich selbst wirkte, das sie aber auch auf allen Registern zu spielen verstand. Es war ein Mezzosopran von ungewöhnlichem Umfang. Er vibrierte in der Höhenlage wie eine Violinsaite und konnte in sonorer Klangfülle wie in Märchenbrunnentiefen hinabsinken. Sein Wohllaut legte sich auf die Seele wie dunkler Sammt. In ihrer Kehle gab es keine Dissonanz. Selbst die erschütternden Naturlaute, die unter der volkstümlichen Bezeichnung «Wolterschrei» berühmt wurden, gingen nicht ins Schrille, Unharmonische über. Sie selbst schien im Genuß ihres Organes zu schwelgen und mehr seine Entfaltung und Steigerung zu musikalischer Wirkung anzustreben als ein Herausarbeiten des logischen Gehaltes der Rede. Das Wort, das ihr zum Träger der Melodie geeignet schien, wurde durch ein machtvolles Anschwellen des Tones hervorgehoben, auch wenn es verstandesgemäß nicht der Träger des Akzentes war. Die Kunst der «gesetzlich klaren Rede»[2]) hat Charlotte Wolter nie bemeistert. Im raschen Tempo störte mitunter ein Mangel an Rhythmus und an Übersichtlichkeit, und in diesem raschen Tempo sprach sie in ermüdend einförmiger Mittellage der Stimme, interesselos, tonlos, wie automatisch, was nicht an die großen Höhen und Tiefen der Empfindung heranreichte und der Darstellerin gleichsam nicht in Fleisch und Blut überging. Solche Stellen fielen aus dem Rahmen der Persönlichkeit. Die Wolter besaß unendlich mehr Genie als Talent. Aber bei aller Spontaneität ihres Schaffens hat sie es dennoch nicht bei den Früchten bewenden lassen, die ihr die Natur von selbst in den Schoß warf, sondern hat ihrer Begabung in kühnem Wollen mannigfache Veredlungen und Spielarten abgerungen.

Ihre frühesten Wiener Kritiker werfen ihrer Hermione Mangel

[1]) Ludwig Speidel schrieb anläßlich ihrer Antigone: «In Haltung und Gebärde haben wir nie Schöneres auf der Bühne gesehen. Frau Wolter hat skulpturelle Einfälle, die beinahe verblüffend wirken. Das griechische Gewand behandelt sie mit einer Virtuosität, daß man glauben könnte, sie wäre darin geboren.» Und Max Kalbeck: «Das Kleid war für sie jederzeit ein historisches Kostüm, das die Geschichte des besonderen Charakters malerisch illustriert.»

[2]) Laube, «Das Burgtheater» S. 404.

an Stil vor.[1]) In ihren Meisterjahren trat die klassische Linienführung an keiner ihrer Gestalten überzeugender und herrschender hervor als an dieser. Dem unbefangenen Zuschauer kam es nun nicht mehr zum Bewußtsein, daß die beiden großen Doppelseiten ihrer Kunst, der edle Stil und die ungebändigte Natur, doch nicht von Anfang an gleichmäßig stark in ihr entwickelt waren, daß ihr Formgefühl sich erst allmählich in bewußtem Ringen zu ebenbürtiger Bedeutung neben der eruptiven Leidenschaft emporgeschwungen hatte.[2])

Der erste und unverwischbare Eindruck dieser Hermione war eine Anmut von solcher Liebenswürdigkeit, daß Leontes ihr schlechterdings nicht widerstehen konnte. Die ungeachtet ihrer Mittelgröße im allgemeinen majestätisch wirkende Gestalt der Wolter war, von den griechischen Gewändern wie von einem poetischen Duft umflossen, hier zu schlanker Geschmeidigkeit herabgestimmt. Auf ein bräunlich gesticktes Schleppgewand aus hellgelber Wolle fiel der blaßblaue mit breiter Silberstickerei umrandete Crêpe-de-chine-Mantel, die Arme freilassend, die, obzwar vom Ellenbogen abwärts zu mager, durch die Kunst der Bewegung formvollendet erschienen. Ein Goldkranz, um die schwarzen aufgebundenen Locken gelegt, zeichnete die edle Form des Kopfes scharf ab. Sonniges Lächeln erhellte die ernsten Züge, die so häufig einer griechischen Kamee verglichen worden sind, und dieses Lächeln steigerte sich in der stummen Unterhaltung mit Polyxenes zu einem silberhellen Lachen. Die heitere Unbefangenheit, die leichte, natürliche Grazie des wortlosen Spiels der Hände und der Blicke war so ungezwungen als unwiderstehlich. Polyxenes mußte bleiben. Jede kokette Absicht lag ihrem Benehmen fern; es war mehr das scherzende Sichgehenlassen einer im Grunde schwerflüssigen, ernsten Natur von tief innerlichst königlicher Vornehmheit.

Im zweiten Akt bringt die Dingelstedt'sche Bearbeitung, in der Charlotte Wolter ihre Shakespearerollen durchweg gespielt hat, die

[1]) Vgl. «Wiener Zeitung», Abendblatt, 23. September 1862. Der Kritiker (B.) rühmt die Natürlichkeit ihrer Verteidigungsrede vor Gericht. Sie schien zu spielen, was der Augenblick ihr eingab. Er tadelt dagegen die Flüchtigkeit und Hast, welcher plötzlich ganze monoton hingesprochene, oft um Silben und Worte geradezu verkürzte Sätze zum Opfer fielen; er wünschte dem König gegenüber mehr Hoheit. Der Rezensent der «Ost-Deutschen Post» (23. Sept. 1862, M[ichael] Kl[app]) findet das Spiel der Wolter zwischen den Stadien größter Gleichgültigkeit und momentaner pathetischer Aufwallung schwankend — letztere immer am unrechten Platz; die Szene vor Gericht bedeutungslos, einige unschöne Schmerzensschreie eine unglückliche Nachahmung der Ristori.

[2]) Vgl. Minor S. 189.

Szene mit Mamillius in breiter Ausführlichkeit. Unter Musikbegleitung flüstert der Kleine der Mutter sein Märchen ins Ohr. Hermione saß, die Gestalt in ein Peplum von der gelben Farbe des Unterkleides gehüllt, auf einem Ruhebett, auf dem der Knabe stand. Sie zog und drückte ihn zärtlich an sich und folgte seiner Erzählung mit dem für das Kind berechneten übertriebenen Ausdruck der Spannung und Verwunderung. Auf ihren blässer gewordenen mild-heiteren Zügen malte sich still befriedigtes Mutterglück. Dingelstedt läßt hier «eine sanfte Weise gleichsam das Märchen des Knaben erzählen und mit einer plötzlichen Dissonanz abbrechen, als Leontes stürmisch eintritt».[1])

Seine erste, ihr ganz unverständliche Anklage schien Hermione zu betäuben. Sie lallte: «Was ist das? Scherz?» Sie war in Gefahr, zusammenzubrechen; ihre Frauen mußten sie stützen. Als sie sich mühsam gefaßt hatte, schien sie durch die furchtbare Erfahrung dieses Augenblicks im tiefsten Sein verwandelt: eine in Wehmut aufgelöste Niobe stand sie da. Keine Leidenschaft, keine heftige Aufwallung, kein Groll, kein Vorwurf trübte die tief schmerzliche Resignation, die nun ihr innerstes Wesen erfüllte. Die Ruhe einer Heiligen verklärte sie und strömte in melodischem Pathos aus. Was ihr widerfuhr, war ein Verhängnis; sich dawider zu bäumen, wäre töricht, wäre unwürdig gewesen. Sie sah in Leontes nicht den bösen Willen, sondern nur den traurigen Wahn verkörpert, die unselige Verblendung, der sie zum Opfer fiel, und die in ihr nicht Zorn, sondern nur schmerzlichstes Bedauern auslösen konnte. Doch wie im Frohsinn, ging ihr jetzt in der Trauer die Hoheit nicht verloren: sie war die königliche Dulderin ohne Herbheit, voll Größe. Wenn sie des Leontes herrisches «Gehorcht mir!» mit ihrem demütigen «Es geschehʼ des Königs Wille» bestätigte, so klang durch die Ergebenheit zugleich ein Befehl an das Gefolge. Man zweifelte, ob ohne ihr bekräftigendes Wort Einer es gewagt hätte, des Königs Geheiß zu vollführen. Gleich darauf er-

[1]) Shakespeares «Wintermärchen». Theater von Franz Dingelstedt Bd. II, S. 128. Erwähnenswert ist es, daß diese Bearbeitung schon von der Kritik der Tagesblätter ziemlich einstimmig abgelehnt wurde. Die «Wiener Zeitung» (Abendbl., 23. Sept. 1862) rügt die eigenmächtigen Striche und die Zusätze in der zweiten Hälfte des 5. Aktes, sowie die am Schluß eingeschobene Pantomime, die die Versöhnung Florizels mit seinem Vater veranschaulicht. Die «Ost-Deutsche Post» nennt den 3. und 4. Akt lebende Bilder zu Flotows Musik. Freilich stieß auch das Stück an und für sich auf entschiedenstes Unverständnis, als es (abgesehen von einer Aufführung im Jahre 1827 unter Carls Direktion im Theater an der Wien in der Bearbeitung von Franz von Braunau, vgl. «Die Presse», 23. Sept. 1862) am 20. September 1862 zum ersten Mal in Wien über die Bretter ging.

schloß sich vor unseren Augen ein Abgrund weiblicher Hilflosigkeit, wenn sie nach der Bitte, ihr ihre Frauen zu lassen, eine Pause machte und leise, zögernd, mit einem Blick und einer Geste, die auf ihre Gestalt deuteten, hinzufügte: «wie mein Zustand es erfordert». Den Abschied von ihren Frauen nahm sie nicht weinend, doch mit bebender, von Schmerz durchwirkter Stimme; ihr Gram war um so ergreifender, je mutiger sie ihn mit entschlossener Selbstbeherrschung zurückzupressen schien. Die Wolter hatte Tränen in der Kehle, bei denen kein Auge im Zuschauerraum trocken blieb.

Hermiones Erscheinen auf dem Gerichtsplatze (III 2, in Dingelstedts vieraktiger Bearbeitung III) kündigten Oboen und Flöten an. Über ihr Haupt fiel ein schwarzer Schleier bis an den Saum des langen weißen Gewandes. Gesenkten Antlitzes, reglos wie eine Bildsäule, sprach sie in tiefer Stimmlage, mäßig rasch und eintönig den ersten Teil ihrer Verteidigungsrede. Bei der Aufzählung der erlittenen Unbill erwachte das Mitleid mit sich selbst; und als sie zu der Schilderung ihres elenden Frauenschicksals kam, strömte in dem unvergleichlichen Schmelz ihrer Stimme eine Wehmut aus, wie sie sonst nur die Musik auszudrücken vermag. Bei den Worten: «in des Weibes schwerster Stunde hilflos gelassen wie kein Bettlerweib» — durchlief ihr Organ eine ganze Tonleiter, indem sie schwersten im Sopran nahm und dann allmählich in den tiefsten Alt hinabglitt auf das kein, das sie mit der niemals ganz verleugneten, eigentümlich dunklen Färbung ihres Kölner Heimatdialektes sprach. Im Verlauf der Rede steigerte sich das Pathos zu kolossaler Größe. Hermione wuchs von der Angeklagten zur Anklägerin und überragte gebieterisch den König und ihre Richter, wenn sie den Schlußsatz hinausschmetterte: «Phoebos Apollo soll mein Richter sein», wobei ihre Stimme in Apollo wie im Gesange anschwellend, eine Melodie von drei deutlich unterschiedenen Noten umschrieb. Sie schien dabei selbst physisch zu wachsen. Die Rechte hoch empor gestreckt und den linken Fuß zurückgesetzt, stand sie da in einer jener hoheitsvollen Gebärden, die sie um Kopfeslänge größer erscheinen ließen, als sie tatsächlich war. Die angeborene liebenswürdige Anmut dieser Hermione war unter der wuchtigen Hand des Schicksals zur Majestät erwachsen. Bei dem Verkünden des Orakels sank Hermione überwältigt in Paulinas Arme und bei der Nachricht vom Tode des Mamillius mit einem markerschütternden Aufschrei zu Boden.

Der Eindruck der Marmorstatue war ein täuschender. Das Garderoben-Inventarbuch des Burgtheaters verzeichnet für die Schluß-

szene des letzten Aktes einen weißleinenen Schlepprock und zwei Leintücher. Darin lag das Geheimnis der unerreichten Echtheit der griechischen Gewänder Charlotte Wolters. Sie rührten nicht vom Schneider her. Sie waren von dem phantasieerfüllten Griff der eigenen Künstlerhand am eigenen Leib geschaffen, für jeden Abend neu, wie das schauspielerische Kunstwerk selbst sich jeden Abend neu erzeugt. Eines der Leintücher umfloß, vom Haupt herabwallend, die Gestalt und ließ nur das marmorbleiche Antlitz und einen schmalen Streifen des schwarzen Scheitels frei. Die linke Hand schob sich unter den rechten Arm, der das Haupt stützte; die Figur lehnte an einem weißen Säulenstumpf. Zuerst löste sich langsam der rechte Arm, dann der linke, — das Haupt ward frei und bewegte sich. Die Hände hoben sich und griffen nach dem Schleier, zogen ihn nach vorn, hielten ihn empor wie einen Baldachin und ließen ihn allmählich zu Boden gleiten. Dann erst wurden die Füße frei, die das lange über den Sockel fallende Gewand verdeckte. Schüchtern tasteten sie sich hervor: Hermione schien noch einmal in Reglosigkeit zu verfallen; endlich versuchte sie den ersten Schritt. Paulina und Leontes faßten ihre Hände. Noch auf der Stufe des Postamentes drückte sie die knieende Perdita an sich, und die Hände wie zum Segen ausbreitend, sprach sie mit priesterlicher Weihe die Worte, die bei Dingelstedt das Stück beschließen: «Ihr Götter schaut herab und schüttet Segen Aus euren heiligen Schalen auf ihr Haupt».

Der Mangel jeder Erklärung über das natürliche Verbleiben der Hermione während der 16 Jahre, die sie verschwunden war, leistete der Darstellung der Wolter Vorschub. Ihrer edlen Dulderin traute man es nicht zu, daß sie die quälende Reue des trotz alledem geliebten Gatten so lange verborgen mit angesehen hätte. Ihre Hermione wurde tatsächlich verwandelt, und der Marmor belebte sich vor unsern Augen. Das Publikum stand unter dem Eindruck eines Wunders.

* * *

Charlotte Wolter war im Zenith ihres Könnens, als Dingelstedt seinen «Macbeth» — es war fast mehr der Seine als der Shakespeares - - im Burgtheater inszenierte[1]); und sie legte ihre ganze künst-

[1]) Diese Bearbeitung ist nicht im Druck erschienen. Die hier angeführten Zitate sind nach dem Souffleurbuch des Hofburgtheaters gegeben, das mir Herr Sekretär Dr. Rosenbaum mit dankenswerter Bereitwilligkeit zur Verfügung stellte. Die Erstaufführung fand am 10. Oktober 1877 statt.

lerische Individualität in diese Rolle. Sophie Schröder hatte als Lady Macbeth das Ungeheuer herausgekehrt. Ihre Lady war keines schönen Gefühles — also auch der Liebe nicht — fähig, und erst im gefesselten Zustand des Schlafes der Vergeltung zugänglich.[1]) Dagegen hat Mrs. Siddons bekanntlich der Lady Macbeth die zarte Schönheit der Blondine zuerkannt: *of that character which I believe is generally allowed to be most captivating to the other sex — fair, feminine, nay, perhaps, even fragile.*[2]) Ihr folgte Charlotte Wolter insofern, als sie ihre Lady auf den Grundton eines durch spezifisch weibliche Reize bestrickenden, leidenschaftlichen Frauennaturells stimmte. Sie war in Macbeths Größe verliebt und sie verführte ihn zum Verbrechen. Ihre äußere Erscheinung glich einer Verkörperung jener dämonischen Romantik, die das Stück beherrscht. Ihre Schönheit — allerdings mehr ein südlicher Zigeunertypus als ein nördlicher — atmete berauschende dunkle Glut. Die mandelförmigen Augen schwammen in berückendem Glanze, um die schwellenden Lippen spielte ein lockender, üppiger Zug. Für die phantastische Kleidung hatte — wie für so manches ihrer Kostüme — Makart die Skizzen entworfen, eine Farbensymphonie — ebenfalls dunkel, glutgesättigt: pfauenblauer Rock mit Überkleid von braunem Plüsch nach dem Schnitte mittelalterlicher Trachten; der scharlachrote Brustlatz mit barbarischem Schmuck besetzt, der — charakteristisch für damalige Begriffe von skrupulöser Echtheit der Ausstattung — sich bei genauer Prüfung als Kabilenschmuck erwies. Gleiche Behänge fielen

[1]) Vgl. «Bäuerles Theaterzeitung» Nr. 127 (22. Juni 1835). Der Kritiker (Heinrich Adami) spricht von ihr als der frechen Mörderin. «Ungeheuer schön» nennt er die Worte: Hätt' er mich nicht, Wie er so schlafend lag, usw., die die Schröder «nicht weich, mild oder rührend, sondern eher gewaltsam und unzufrieden sprach, diese bessere Erinnerung in sich zurückdrängend, so daß sie bei den Worten: Ich hätt' es selbst getan! wieder ganz in ihrer höchsten Verworfenheit vor uns stand.» In der folgenden Szene rühmt er den treffenden mimischen Ausdruck, das schlangenartige freudige Lauschen, um die erste Wirkung des begangenen Verbrechens zu beobachten, den verstellten Schreck, den erheuchelten Schmerz. In der Schlußszene erwähnt er das dreimal wiederholte «bebenmachende» O!

In einer älteren Kritik (Nr. 41, 29. April 1815) wird die letzte Szene als «so gräßlich schön» bezeichnet, «daß das Publikum mit zerrissenem Herzen Bravo! rief. Ihr Gang, das Schlottern ihrer Knie, das mühsame Schleppen des rechten Fußes, der sich vom Boden nicht mehr loszumachen scheint, der furchtbare Blick, dieses Zucken aller Gesichtsmuskeln, der wehmütige, schaurige Ton — alles dieses bekundete neuerdings die seltene Meisterin».

[2]) Campbell, «Life of Mrs. Siddons» II p. 10. (Furness, «Macbeth», Student's Edition, p. 416.)

(Letzter Akt)

(Dritter Akt)

CHARLOTTE WOLTER als LADY MACBETH

(Mit Genehmigung der k. k. Hof-Photographen Mertens, May & Cie., Wien I.)

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt), Berlin-Schöneberg

von dem blau gestickten Kopftuch auf die reichen schwarzen Locken, die in welliger Fülle auf den Schultern lagen. Ein blauer Mantel vollendete den fremdartigen Eindruck. So betrat Charlotte Wolter (I 5, bei Dingelstedt II 1), den Brief lesend, von rechts her den hallenartigen Schloßhof von Inverness, in dem der ganze Akt sich ohne Szenenwechsel abspielte. Bei den Worten «Heil dir, dem künftigen — — — König??» stockte sie wie vor etwas, was sie noch nicht ganz begriff. Den Rest ließ sie als wertlos fallen. Ihr Gemüt erfüllte zärtliche Besorgnis («Nur fürcht' ich eins, dein weichliches Gemüt») und liebevolle Sehnsucht («O eile, eile her!»). Nach der Meldung des Boten redete sie sich in Ekstase: «Kommt ihr Geister, Die Mordgedanken säen, entweibt mich hier!» rief sie mit einer Bewegung, als wollte sie das Gewand über der Brust aufreißen. In fortdauernder Steigerung ging die Erregung in Wildheit über, und der Schluß erscholl mit der vollen Wucht ihrer mächtigen Stimme: «daß nicht mein Dolch die Wunde sieht, Die er geschlagen, daß der Himmel nicht Durchschauend aus des Dunkels Vorhang rufe: Halt ein!» Hier gewahrte sie Macbeth und flog ihm mit einem leichten Jubelruf entgegen. Kein Zweifel, sie liebte ihn, liebte ihn nicht nur als «Teilnehmerin seiner Hoheit», sondern als Weib, mit einer auf sinnliche Leidenschaft gegründeten Liebe. Sie war, was sie war, nur durch Macbeth, für ihn, mit ihm, eins mit ihm. Seine Größe war es, an deren Zukunftsbild sie sich berauschte. Ein trunkenes Schwelgen lag in den Worten: «die über das armselige Heut mich weit entrückt».

Mit phantasievoller Energie war sie sogleich dabei, den Traum zu verwirklichen. Auf Macbeths Meldung, daß der König komme, stieß sie rasch und gepreßt die Frage hervor: «Und wann geht er wieder?» Schon nahm der Plan in ihr Gestalt an. Macbeths Gegenrede schnitt sie ab mit den Worten: «Niemals soll die Sonne den Morgen sehen» — Worte, die mit entschlossener Sicherheit wie Keulenschläge niederfielen. Diese Frau war von eherner Härte, wo die Verfolgung ihres Zieles es erforderte. Und doch schmiegte sie sich sogleich innig und liebevoll an den Mann, um dessentwillen sie zu allem bereit war, und flüsterte ihm fast zärtlich die Worte zu: «Dein Angesicht, mein Than, Ist wie ein Buch, wo wunderbare Dinge Geschrieben stehen.»

Sie war Macbeths Beraterin, seine Gehilfin. In mütterlichem Tone, ermahnend, begütigend, sagte sie, indem sie ihn hinausbegleitete: «Blick frei und licht; Mißtrauen erregt verstörtes Angesicht.»

Den Prospekt der Halle bildete eine große Tür, durch die man in den erleuchteten Festsaal blickte. Eine Doppeltreppe führte von ihr in den Hof hinab. Hier kam Lady Macbeth dem König entgegen und machte ihn sicher durch ihre demütige Liebenswürdigkeit, die weniger den Eindruck des Erkünstelten als des Unwillkürlichen machte. Ihre Natur war mit allen Reizen verführerischer Anmut ausgestattet, alles fiel ihr leicht. Vor Duncan tief geneigt, die Arme weit geöffnet, sprach sie mit dem einschmeichelndsten Wohllaut ihrer Stimme die Begrüßungsworte: «Herr, alle unsere Dienste, zwei- und dreifach In jedem Stück geleistet, bleiben nur Ein arm und schwaches Tun verglichen mit Der hohen Gnade, womit Ew. Hoheit Begünstigt unser Haus» (I 7; bei Dingelstedt II 6).

Sie geleitete den Gast in den Speisesaal, aus dem sie nach Macbeths Monolog («Wär's abgetan») hastig und erregt wieder zurückkam in augenscheinlicher Bestürzung über Macbeths Aufbruch von der Tafel. Ihr ganzes Wesen atmete Unruhe: sie ging auf und ab; ihr Verhalten Macbeth gegenüber war mehr besorgt als vorwurfsvoll. Sein Schwanken, seine Unklugkeit schien ihr etwas Unbegreifliches. Nicht bitter oder gereizt, sondern traurig und enttäuscht sprach sie: «Du bist zu furchtsam, um in Kraft und Tat Der Mann zu sein, der du in Wünschen bist; Du wagst es, nach dem Höchsten aufzu streben, Und du erträgst es, schwach und feig zu sein.»

Nach und nach erst brach die Leidenschaft durch, bis die Flammen grausamer Wildheit emporloderten. Die Stelle: «Ich habe Kinder aufgesäugt», klang graß und grell wie die selbstverleumderische Übertreibung einer in weiblicher Unkontrolliertheit über alles Maß hinausgehenden Ekstase.

An Macbeth gehängt, leise auf ihn eindrängend, teilte sie ihm den Plan zu Duncans Ermordung mit. Wie sie ihn so mit den gleißenden Feuerblicken ihrer Augen umgarnte, wie ihr weicher, weißer Arm sich um seinen Hals legte und ihre Sirenenstimme ihm zuflüsterte, schien sie die blendende Verkörperung seiner eigenen verführerischen Gedanken von lockender Größe, die ihn unentrinnbar umstrickten, denen er verfallen war. Diesem Weibe gegenüber gab es kein Nein, keinen eigenen Willen — im Grunde wollte sie ja auch nichts anderes, als was Macbeth selbst wollte, nur energischer war ihr Wille, jeden Widerstand niederwerfend. Nicht als Heldin, als Weib beherrschte sie den Gatten. Und mit der lebendigen, leicht bewegten Phantasie des Weibes genoß sie schon im Voraus den

sicheren Triumph: «Wer wird bei unsrem Jammer über seinen Tod Was andres denken?»

Nun kam der König vom Gastmahl, und unter Flötenmusik spielte sich eine Pantomime von Dingelstedts Erfindung ab: Duncan wollte seiner schönen Wirtin die Hand küssen. Sie ließ es nicht zu und beugte sich über die Seine. Er zog sie empor und küßte sie auf die Stirn. Die Wolter hätte solcher Mätzchen nicht bedurft, die der Echtheit ihrer Gestalt nur hinderlich sein konnten. Denn echt war sie trotz alledem. Durch die Verballhornung der Bearbeitung hindurch hatte sie mit der wunderbaren Witterung des künstlerischen Instinktes die Absicht des Dichters gespürt und ihr gehorcht.

Nach Macbeths Monolog: «Ist das ein Dolch?» (II 1, bei Dingelstedt II 10) betrat sie im weißen Nachtgewande, vorsichtig auslugend von ihrem Gemache aus den Hof, schritt horchend mit dem schleichenden Gang einer auf Beute lauernden Tigerkatze einige Stufen zu Duncan's Tür empor und sagte leise, wie von einem Schauer überlaufen: «Er ist dabei!»

Bei Macbeths Angstruf «Wer ist da?» huschte sie entsetzt die Stufen herab, machte ihm Zeichen zu handeln, flog wieder hinauf, legte horchend das Ohr an die Tür — die aufs äußerste getriebene Spannung machte sich in höchster Unrast Luft. Die Worte: «Hätt' er nicht, Wie er so schlafend dalag, meinem Vater Geglichen, ich hätt' es selbst getan!» sprach sie mit vollem Augenaufschlag, die Hände auf die Brust gelegt, im Tone der Überzeugung, die Leben und Persönlichkeit einsetzt für das vorgesteckte Ziel.

Nach Macbeths: «Sie ist getan, die Tat!» ließ die Wolter eine lange Pause eintreten. Die Gatten standen Seite an Seite, aber sie wagten nicht, einander Aug' in Auge zu blicken. Scheu, eben nur um das drückende Schweigen zu brechen, sagte sie endlich: «Die Eule schrie, und in der Wetterfahne sang der Sturm.» Und abermals nach einer langen beklemmenden Pause: «Doch sprachst du nicht?»

«Das ist ein jammervoller Anblick!» stöhnte Macbeth, und sie wiederholte: «Was, jammervoller Anblick!» nicht wegwerfend, nicht zurechtweisend, sondern stutzend, langsam und schwer; es dämmerte in ihr die erste Ahnung einer Möglichkeit auf, daß es am Ende anders kommen könnte als sie mit solcher Zuversicht erwartete. Dann begütigend, wie man einem kranken Kinde zuspricht: «Sei doch klug!» Und in einem Tone, der sich wie eine streichelnde Hand lindernd auf die Seele legte, in liebevollster Hingabe: «Denkt dem so tief nicht nach.»

Erst als ihre Milde den erhofften Eindruck ganz und gar verfehlte, wurde sie ungeduldig: «Wer war's denn, der so rief?»

Ein Anflug von Geringschätzung mengte sich in ihren Unwillen über seine Weigerung, noch einmal hineinzugehen: «O schwache Seele!» Und mit jener Frauenenergie, die das Unmögliche für selbstverständlich hält, wenn es gilt, für den Geliebten einzutreten, welcher im entscheidenden Augenblick versagt hat: «Gib mir die Dolche!» Raschen und festen Schrittes ging sie hinauf zu Duncans Zimmer.

Zurückgekehrt, betrachtete sie mit Widerwillen ihre blutigen Hände. Schon regte sich ein leiser Zwiespalt in ihrem Innern: Dem Prinzipe des Aufstachelns, das sie dem Gatten gegenüber als eine notwendige Pflicht verfolgte, stellte sich die uneingestandene Scheu vor der begangenen Tat entgegen. Mit der Versicherung: «Doch würd' ich mich so weißen Herzens schämen», schien sie nicht nur Macbeth, sondern sich selbst überzeugen zu wollen, daß sie recht getan; und der Brustton sehnsüchtigen Hoffens klang aus den Worten: «Ein wenig Wasser reinigt von der Tat.»

Vorgeblich durch den Lärm der Gäste aufgeschreckt, erschien sie, von einer Kammerfrau gefolgt, in deren Arme sie sich bei der fingierten Ohnmacht gleiten ließ. Daß sie fingiert sei, blieb zweifellos. Lady Macbeth hatte in lauernder Spannung die Gäste beobachtet, die Sinne schwanden ihr nicht völlig, sie wankte mit Hilfe der Dienerin hinaus — es war ein Kunstgriff, der peinlichen Szene ein Ende zu machen.

Der für die innere Entwicklung der Lady unentbehrliche kurze Monolog: «Nichts ist gewonnen, alles ist dahin» (III 2) entfällt bei Dingelstedt. Diese Lücke hatte die Wolter durch ihr Spiel in den nachfolgenden Szenen auszufüllen. Schon über der vorhergehenden hatte der leichte Schleier einer bösen Ahnung gelegen. Nun (III 2, bei Dingelstedt III 4) trat sie hastig zu ihrem Gatten ins Gemach (ein Saal ohne jeglichen Hausrat, wie ihn das alte Burgtheater selbst unter einer «prunkliebenden» Direktion wie die Dingelstedts hinzustellen pflegte). Ihr Zureden klang noch weicher, noch begütigender und um einen Schatten trauriger. Resigniert sagte sie: «Was geschehen, ist nicht zu ändern, und was nicht zu ändern, Darauf muß auch kein Blick zurück mehr fallen.» Aber auf Macbeths «Banquo lebt und Fleance» schnellte sie wie eine Viper empor und schnitt seine Rede ab mit einer Vehemenz, die jeden weiteren Einwand aufhob: «Doch nicht unsterblich.»

Der Königsstaat, den Charlotte Wolter zum Festmahl anlegte, kenn-

zeichnete durch seinen Prunk die ehrgeizige Emporkömmlingin. Auf gelbseidenem Rock trug sie ein Oberkleid von rot-gelbem Brokat, wie der lange rotsammtene Krönungsmantel von einer mit Edelsteinen verzierten Borte umsäumt; von dem Diadem wallte ein goldgestickter Schleier. Lady Macbeth wies den Gästen die Plätze an der Tafel an, die sich links auf einer um zwei Stufen erhöhten Estrade befand. Ihre Heiterkeit schien gezwungen. Mit einem gepreßten Auflachen bat sie Macbeth: «Sprecht Ihr für mich.» Man merkte ihr die furchtbare Anstrengung an, die sie das Doppelspiel kostete: die scharfe angstvolle Beobachtung Macbeths und der zur Schau getragene liebenswürdige Gleichmut. Schließlich schien es über ihre Kraft zu gehen. Dicht an Macbeth herantretend, herrschte sie ihn halblaut an: «Bist du ein Mann?» Der Zorn über seinen alles zu Schanden machenden Mangel an Selbstbemeisterung brach sich gewaltsam Bahn. Für das, was ihr in Macbeth lässige Hingabe an phantastische Hirngespinnste dünkte, fehlte ihr offenbar jedes Verständnis. Ihrer selbst nicht mehr mächtig, wurde sie hart bis zum schneidenden Hohn, bis zur grimmigen Wut. Von Macbeth zu den Gästen zurückkehrend, raunte sie ihm ihr «O pfui der Schmach!» zu, ein langgezogenes Pfui voll Abscheu und Entrüstung. Gleich darauf sprach sie von der Tafel herab mit königlichem Anstand und im liebenswürdigen Gesellschaftstone des leichten Vorwurfs die Worte: «Mein Gatte, die Gäste missen euch!» Aber auch das für Macbeth allein berechnete: «Ihr habt die Lust verscheucht» schien wieder erfüllt von mitleidsvollem Bedauern über ein großes Unglück, das sie gemeinsam erlitten; der Zorn war eine Aufwallung des Augenblicks gewesen.

Huldvoll herablassend entließ sie die Gäste und geleitete die letzten zur Tür hinaus. Erst bei Macbeths Frage: «Wie weit ist die Nacht?» kehrte sie zurück. Ihr Auge blickte nun düster, ihre Stirn war umwölkt. Auf Macbeths Bemerkung, Macduff weigere sich zu kommen, legte sie in ihr «Sandtest du nach ihm?» ein Erstaunen, dessen Intensität laut dafür sprach, wie völlig neu es ihr war, daß er einen politischen Schritt, und sei's der geringfügigste, ohne ihr Wissen unternehme.

Zu den Schlußworten: «Dir fehlt das Labsal der Natur, der Schlaf!» gibt Dingelstedt die Bühnenweisung: «Bedeutungsvoll, als auf das Nachtwandeln vorbereitend.» Die Wolter sprach sie mit groß aufgeschlagenen, wie in die schwarze Zukunft blickenden Augen und legte in sie eine Welt von Erbarmen. Der Ton durchlief dabei den ganzen Umfang ihrer Stimme; er fiel mit vollem Akzent auf die

höchste Note: Dir, und sank unter fast gleicher Bewertung der einzelnen Silben hinab — wie in den dunklen Schicksalsabgrund. Der Eindruck war in der Tat «bedeutungsvoll», obgleich er gegen den Zusatz läppischer und banaler Tautologien aufzukommen hatte, den Dingelstedt sich in unglaublicher, dilettantischer Vermessenheit und unglaublichem Mangel an künstlerischem Feingefühl hier zu Schulden kommen ließ. In seiner Bearbeitung lautet der Aktschluß folgendermaßen:

Macbeth: Komm, komm, wir wollen schlafen — (abgehend, in sich verloren) wenn wir's können.
Lady: Schlafen —
Macbeth: Wenn wir's können.

In der Nachtwandelszene trat Charlotte Wolter, von rechts über eine Treppe herabkommend, in das schmale, fast leere Zimmer. Ein weißes weitärmeliges Schafwollgewand umfloß in langen, weichen Falten ihre Gestalt; Kinnband und Stirnbund mit tief herabfallenden Enden legten sich, das Haar fast völlig verbergend, knapp um das todesfahle Antlitz. Langsam, schleppenden Schrittes kam sie über die Stufen, die offenen Augen starr ins Leere geheftet, in der weit vorgestreckten Hand eine Lampe. Sie setzte sie auf den in der Nähe des Einganges stehenden Tisch. Ihr Blick fiel auf ihre schmalen Hände, und sie begann sie zu waschen, indem sie die Fläche der rechten auf den Rücken der linken Hand gelegt, die gespreizten langen Finger der einen durch die Knöchel der anderen zog. Tonlos dumpf, mit langen Pausen zwischen den einzelnen Sätzen sprach sie den Monolog. Schauderndes Entsetzen lag in den Worten: «Wer glaubte auch, daß dieser alte Mann Noch so viel Blut in seinen Adern hätte.» - Dann versank sie in dumpfes Brüten, aus dem die Erinnerung an Macduffs Frau sie wieder aufrüttelte. «Wo ist sie nun?» wurde in ihrem Munde zur verzweiflungsvollen Klage. «Arabiens Wohlgerüche alle Versüßen diese kleine Hand nicht mehr» sagte sie in der Altlage mit einem schmerzlichen Beben der Stimme, in dem ein nicht in Worte zu fassendes Weh erzitterte; und das dreimalige Oh! war ein Jammerlaut von undefinierbarer Wirkung. Nun nahm sie die Lampe vom Tisch und entfernte sich langsam, wie sie gekommen war. Auf den ersten Stufen der Treppe stand sie still und holte, den Oberkörper weit zurückgeneigt, aus den Tiefen ihrer gequälten Brust einen schweren Seufzer, der langsam und schaurig verhallte, während die bleichen Lippen, als läge schon der Tod auf

ihnen, geöffnet blieben. Den Zuschauern gerann das Blut in den Adern.[1])

* * *

Ein Jahr später, am 30. Oktober 1878, brachte Dingelstedt «Antonius and Cleopatra»[2]) im Burgtheater — wohl die gröbste Verunglimpfung von allen, die dieser Dramaturg dem Dichter angetan. Die Rolle der Cleopatra wurde der Wolter auf den Leib zugeschnitten, oder vielmehr, der wohlwollende Direktor kleisterte in unseligem Mißverstehen des dichterischen wie des schauspielerischen Genies, das seiner Führung anvertraut war, aus dem Charakter — einem der kompliziertesten und ausgearbeitetsten, die Shakespeare geschaffen — eine Rolle zusammen.[3]) Die Künstlerin hatte gegen die durch Dingelstedt in die Gestalt der Cleopatra hineingetragenen Widersprüche und Plattheiten zu kämpfen wie gegen eine Strömung, die sie nicht völlig bewältigen konnte. Man warf ihrer Cleopatra Mangel an Einheitlichkeit vor; in Wahrheit traf der Vorwurf den Bearbeiter. Hätte Charlotte Wolter die Shakespeare'sche Cleopatra spielen dürfen, so würde sie vermutlich mit der Selbstverständlichkeit ihres genialen In-

---

[1]) In den Tagesblättern wurde mehrfach das Vordrängen auf den Effekt losteuernden Virtuosentums getadelt. Die «Wiener Abendpost» (11. Oktober 1877) mahnte: Weniger Makart, mehr Shakespeare! und fand in dem Gemisch von Wachen, Schlafen und Nachtwandeln einen Verstoß gegen die Naturwahrheit. Auch die «Presse» (14. Oktober 1877, J. B.) sprach von pathologischer Detailmalerei, die mehr durch das Außerordentliche packe als mit rein geistiger Wirkung ergreife.

[2]) Antonius and Cleopatra, Tragödie in fünf Aufzügen, frei übersetzt und bearbeitet von Franz Dingelstedt. Wien, Gerold 1879.

[3]) Ludwig Speidel («Neue Freie Presse», 3. November 1878) schreibt: «Die Bezeichnung «frei übersetzt und bearbeitet» ist in weitestem Sinne zu nehmen. Dingelstedt geht mit beherzter Axt durch den üppigen Wald Shakespeare'scher Dichtung und holzt ihn aus, rechts und links, holzt ihn manchmal so gründlich aus, daß nichts mehr übrig bleibt als die leere Luft und seine eigene Gestalt, die sich auf dem von seiner Hand geschaffenen Blau des Himmels höchst fremdartig zeichnet.» Er hält es für den größten Mißgriff Dingelstedts, daß er selbst in dem Verhältnis zwischen Antonius und Cleopatra, das den Kern und das Hauptinteresse des Stückes bilde, «dem Poeten tief ins Fleisch geschnitten, so daß er in der zweiten Hälfte der Tragödie den Dichter beseitigt und sich selbst an dessen Stelle gesetzt hat. Und nicht einmal im Sinne Shakespeares hat er für Shakespeare gedichtet, sondern schnurstracks gegen den Sinn desselben. Unter Dingelstedts Federkiel ist Cleopatra eine andere, Antonius ein anderer und das Verhältnis der beiden gerade in den entscheidenden Augenblicken das Gegenteil von dem geworden, was Shakespeare daraus gemacht hat.» — Über die Umstürzung der Szene nach der Schlacht bei Actium sagt er: «Man traut nicht seinen Augen und Ohren! . . . So viel Worte, so viel Widersprüche gegen den Charakter der Cleopatra» . . .

stinktes den Charakter einfach vor unsern Augen ausgeschöpft haben. Unter den erschwerenden Umständen, mit denen ihre Darstellung zu ringen hatte, ist es Ruhms genug, daß sie dennoch das Wesen der Cleopatra in seinem innersten Kern erfaßt und in einem Bilde von unauslöschlicher Farbenpracht verkörpert hat.

Sie packte diesen in Proteusartiger Verwandlungsfähigkeit so leicht der Schauspielerin durch die Finger gleitenden Charakter bei seiner Urwüchsigkeit. Ihre Cleopatra wirkte als Naturphänomen, das jede Kritik aufhebt, dessen bloßes Dasein auch seine Daseinsberechtigung und sein Gesetz bedeutet. Antonius und Cleopatra sind beide Race-Prachtexemplare, Elite-Kraftnaturen, die einander an höchster Lebensfülle, an Schönheit und Talent, an unbezwungener Leidenschaft und an moralischen Defekten den Rang ablaufen. Gutes und Böses wuchert in ihren Seelen wie in einem üppigen tropischen Boden: es imponiert, es fasziniert. Cleopatra übt auf den Antonius eine dämonische Macht aus, und das Stück ist nur verständlich, wenn sie diesen Zauber auch auf das Publikum ausübt. Wer vermochte das überzeugender, gewinnender als die Wolter? Zwar stellte sich ihr auch hier die pseudo-verständnisvolle Vordringlichkeit Dingelstedts hemmend in den Weg, indem er die Ptolemäerin, die griechisches Blut in den Adern hat, mit der dunkelbraunen Gesichtsfarbe, den hinaufgezogenen Augenbrauen und dem schwarzen Wollhaar der Aethiopin auftreten ließ, wodurch die Schönheit der Wolter empfindliche Einbuße erlitt. Aber die unvergleichliche Anmut ihres Mienenspiels und ihrer Bewegungen siegte auch darüber. Wenn sie im ersten Akt unter Tanzmusik auftrat, auf Antonius gelehnt und mit ihm tändelnd, in blau-weißen Gazegewändern von fremdartigem Zuschnitt, goldgestickte Ibisköpfe auf der Brust — so glaubte man in ihr die Personifikation des unwiderstehlichen weiblichen Reizes zu erblicken. Oder vielleicht richtiger eine Personifikation der Koketterie — Koketterie nicht in dem oberflächlichen gesellschaftlichen Sinn, sondern als das instinktive, mit allen Kräften verfolgte Streben, ein Wesen des andern Geschlechts zu fesseln. Die Cleopatra der Wolter war diese Kokette im großen Stil: Dirne und Königin, Furie und Sirene, Pantherkatze und einschmeichelnde Lieblichkeit in einer Person: die geborene Kokette, die aber zugleich als Künstlerin ihre natürlichen Anlagen bis zu raffiniertem Virtuosentum ausgebildet hat. Und wie keine echte Künstlerin selbst bei ihrem Werke kalt bleibt, während es andere bewegt, so blieb Cleopatra nicht unberührt von der Leidenschaft, die sie in Antonius entfesselte. Ganz Temperament, ganz Affekt,

lebte sie sich zügellos in südländischer Glut und despotischer Selbstherrlichkeit vor uns aus.

Eine reiche Farbenskala des unkontrollierten Empfindens von der echten Leidenschaft bis zur kleinlichen Weiberlaune wurde vor uns entrollt. Cleopatra saß als Fürstin steif und kerzengerade auf ihrem Throne (II 5, Dingelstedt II 5) im knappen kurzen Gewande, die Knie fest geschlossen, die Hände flach auf sie gelegt; den Oberleib scheinbar nur mit Schmuck und Metallplatten belegt; das Haar in vielen Zöpfchen unter dem gestreiften sphynxartigen Kopftuch vorquellend, das ein über der Stirn von einem Ibiskopf bekrönter Goldreif um das Haupt festhielt; einen lauernden, stechenden Blick in den geschlitzten Augen; sie schien ein lebendig gewordenes Pyramidenwandbild — für den modernen Geschmack von pikanter Fremdartigkeit. So empfing sie den Boten, der die Nachricht von der Wiedervermählung des Antonius überbrachte. Und im Handumdrehen verwandelte sich die starre Majestät in den Wutanfall einer Wilden. Ebenso vulkanisch war der Ausbruch ihrer Freude über den willkommenen Botenbericht (III 3, Dingelstedt III 3); ebenso unvermittelt ihre Übergänge vom Weinen zum Lachen, von neurasthenischer Apathie zu tollem Jubel, von bissiger Ironie zu weicher Demut. Man begriff es von dieser Cleopatra, daß ihre Frauen nicht wagen, sie anzusehen, wenn sie zürnt, und doch ihren Tod nicht überleben.

Denn sie war die Frau, die als solche kann, was sie will; die Frau, der schlechterdings nichts unmöglich ist. Der Reichtum ihrer Mittel imponierte, wie immer man über die Art denken mag, in der sie sie anwendete. Es war ein unerschöpflicher Reichtum; sie kam nie in Verlegenheit. Und zu diesem ungeheuren Reichtum ihrer Fähigkeiten gehörte auch die, zu lieben — gleichviel ob in ihrer Begriffssphäre der Reiz mitunter die Stelle der Liebe vertrat. Sie trieb mit Antonius kein leichtfertiges kühles Spiel, sie liebte ihn: sie setzte Himmel und Hölle in Bewegung, ihn festzuhalten; sie spannte ihre ganze Findigkeit — das Ergebnis einer blühenden Phantasie — in den Dienst ihrer Liebe; sie bot ihre ganze überreife Erfahrung auf. Nicht Eitelkeit oder Eigennutz waren die Triebfedern ihres Handelns, waren es zum mindesten nicht in erster Linie; nein, sie hielt dieses ewige Locken und Abstoßen für notwendig, um einen Mann wie Antonius zu fesseln. Wer zweifelte daran, wenn er die Wolter am Werk sah, wie sie mit der Intensität eines ungehemmten Willens der Bezauberung des ihr verfallenen Helden oblag? Wie sie mit dem bestrickenden Lächeln, dem berauschen-

den Blick, mit der beseligenden Liebenswürdigkeit ihres ganzen Wesens ein Netz um ihn wob! Ihre Bosheit, ihr Nörgeln, ihr eigensinniges Sichversagen — alles und jedes war nur ein Behelf mehr, um ihre Hingabe desto unwiderstehlicher zu machen. Wer zweifelte daran, wenn er sie (I 3, Dingelstedt I 5), nachdem sie den Antonius kalt und grausam gehöhnt hatte, plötzlich als es zum Scheiden kam, wie von einem unabweisbaren Impuls getrieben, in rührseliger Weichheit an seinem Halse hinschmelzen sah: «Wohl Torheit — eine Liebe wie die meine!» Wer zweifelte daran bei ihrem Aufschrei über die Nachricht, daß Antonius wieder vermählt sei; oder bei ihrem lauten Schluchzen an Antonius' Brust, wenn sie (Dingelstedt IV 2, Umdichtung von IV 10) gleichsam erdrückt von seinen Vorwürfen stammelte: «Vergib! vergib!»

Ihrer Kunst gelang selbst das schier Unmögliche: sie breitete einen Hauch von Hoheit über den furchtbaren Dingelstedt'schen Monolog IV 3 («Ei, wer bist denn du, daß du dich überhebst — — elender Römer, lerne du von mir . . . . wie man stirbt, Wenn man in Ehren nicht mehr leben kann!»). Ihre Cleopatra stolperte nur über diesen *sham*-Heroismus bösester Sorte. Eine andere hätte sich daran den Hals gebrochen. Die Wolter empfand richtig, daß es für Cleopatra nur einen Heroismus gebe: den der Liebe. Zu ihm führte sie sie empor: obgleich ihr die Bearbeitung im 5. Akt den Boden unter den Füßen entzog. Hier hat Dingelstedt die Dichtung verstümmelt. Die Szene mit Caesar entfällt, sowie der Verrat an Antonius durch die Auslieferung der Flotte, und statt dessen muß Mäcenas den Reizen der Cleopatra erliegen, aber höhnisch und kalt von ihr abgewiesen werden. Dingelstedt wurde offenbar von der Absicht geleitet, den Charakter der Cleopatra zu entlasten. Ihm fehlte Shakespeares Mut zu der königlichen Schlange am alten Nil: und er fühlte augenscheinlich nicht, daß gerade die Wankelmütigkeit, die in Cleopatras vielfarbig schillerndem Wesen einen integrierenden Einschlag bildet, zum Schlusse betont werden muß, um die unlösbaren Bande aufzudecken, durch die sie dem Antonius vereint ist. Sie will von ihm los und kann es nicht; sie liebt ihn tatsächlich viel mehr, als ihr selbst bewußt ist — sie kann ohne ihn nicht leben. Dies empfand die Wolter. Es war der großartige Abschluß einer naturgemäßen inneren Entwicklung, wenn sie ihre Cleopatra an der Leiche des Antonius zu einer Heldin der Liebe und in der Abgeklärtheit ihres freiwilligen Sterbens fast zur Märtyrerin der Liebe steigerte.

Mit dem gellenden Schrei: «Antonius todt!» stürzte sie (IV 13,

Dingelstedt IV 8) herein (ebenfalls eine auf den äußeren Effekt berechnete Abänderung des Bearbeiters). Sie warf sich über Antonius, bettete kniend das Haupt des Toten in ihren Schoß und bedeckte es mit Küssen — es war ein Paroxysmus des Schmerzes, den nur der Tod lösen konnte.

In der Sterbeszene hatte sie die ägyptischen Kleider mit einem griechischen Gewande von weißer Farbe vertauscht, und das Haar fiel ihr in natürlicher Fülle auf den Nacken. Als sie auf das Lager hingestreckt, die Schlangen angesetzt hatte, wich allmählich die Spannung aus ihrem Wesen und löste sich in kühle Ruhe. Ihre Lippen hauchten Laute der Erleichterung: das Antlitz schien sich zu glätten, zu verjüngen, zu verklären; in ihren Zügen trat die eigene edle Schönheit der Darstellerin in ihr Recht: schließlich sank das Haupt mit einem leichten Seufzer zurück — sie hatte vollendet.

* * *

Seit einem Jahrzehnt ruht sie nun selbst, die große Künstlerin, in ihren Iphigeniegewändern unter dem grünen Rasen des Hietzinger Friedhofs, auf den die lieblichen Hügel des Wienerwaldes niederschauen. Erst ein Jahrzehnt — und schon ist ihre Kunst historisch geworden, schon gehört sie zum großen Teil einer abgelaufenen Epoche an. Eine Schule konnte die Wolter nicht bilden, obgleich sie leicht zu kopieren, noch leichter zu parodieren war. Das Erlernte, wie das Erlernbare bildete nur den geringsten und weitaus den schwächsten Teil ihres Könnens. Sie war eine Naturerscheinung, etwas in seiner Eigenart Einziges und Unvergleichliches. Wenn auf irgendeine künstlerische Individualität, so paßt auf die ihre das Wort Ariosts: *Natura il fece e poi ruppe la stampa.* Diejenigen, denen das klassische Schönheitsideal zum ersten Mal in ihrer Verkörperung lebendig geworden, haben damals eine Offenbarung empfangen und blicken auf die Fügung, daß sie ihrer teilhaftig wurden, noch in reifen Jahren dankbar zurück als auf ein Jugendglück.

Der Britwell-Surrey.

Von

Rudolf Imelmann.

Im 41. Bande dieses Jahrbuchs (1905, S. 81—123) ist untersucht worden, in welchem Verhältnis Tottels Druck des Surrey'schen Didobuches zu der Überlieferung in Ms. Hargrave 205 (Brit. Mus.) stehe. Den Anlaß dazu gab O. Fests Buch über Surreys Vergilübersetzung (Palaestra 34), worin behauptet wird, «die handschriftliche Version sei eine jüngere, nicht von dem englischen Dichter herrührende Bearbeitung»; ihre Varianten wurden dieser Auffassung entsprechend unter den Text des Druckes von 1557 gewiesen. Demgegenüber suchte mein Aufsatz zu beweisen, daß die Handschrift eine ältere Version darstellt als der von Tottel gebotene Text. Über diesen hieß es am Schluß, dessen Anführung hier gestattet sei, folgendermaßen:

«Was T betrifft, so sehe ich darin eine fast durchgehends jüngere Version, die metrisch und sachlich auf einer höheren Stufe steht, ausgezeichnet durch das Bestreben, sich von dem Einflusse der schottischen und italienischen Vorlage zu befreien, um das Original desto reiner und treuer zum Ausdruck zu bringen. Möglich, daß der Dichter selbst noch diese Erneuerung und Verbesserung vollzogen hat, freilich nur zu einem Teil: allerlei Mängel und Unfertigkeiten sind stehen geblieben, neue Unvollkommenheiten mögen durch die Hand derer hinzugekommen sein, die sich nach des Dichters frühem Tode seines Werkes anzunehmen hatten. Deshalb darf man die spätere Version von IV nicht mit gleichem Rechte sein Eigen nennen, wie die frühere, ursprünglichere, und so gewährt es Freude, ein Werk kennen zu lernen, bei dem wir gewisser sein dürfen, daß wir ihm selber gegenüberstehen».

Eine nicht geringere Freude ist es mir heute, die Richtigkeit meiner damals vorgetragenen Behauptungen auf Grund ganz neuen Materials endgültig erhärten zu können. Es gibt einen undatierten Druck des Didobuches, der William Owen zum Herausgeber hat und weder Fest noch mir bei unseren Bemühungen um Surrey zugänglich war. Fest setzt ihn mit Arber in das Jahr 1553 und er meint — gemäß seiner Beurteilung der handschriftlichen Version — zwischen ihr und dem Einzeldruck sei kein Zusammenhang anzunehmen. Meine Ansicht dagegen ging dahin, daß der Druck und die Handschrift sich sehr nahe stehen müssen: «denn es ist doch nur wahrscheinlich, daß die ältere Version auch dem älteren Druck nahesteht». Und diesen Druck glaubte ich wegen der Widmung, die ich auf den Sohn des Dichters bezog, nach dem 25. August 1554 ansetzen zu dürfen, aber vor dem 9. Mai 1555; «an diesem Tage begann Thomas Phaer seine Vergilübersetzung, die begreiflicherweise von Surrey angeregt sein wird und im vierten Buche tatsächlich beeinflußt erscheint».

Über diesen Druck, der zu Britwell Court, Buckinghamshire, bewahrt wird, bin ich jetzt in der Lage nähere Mitteilungen zu machen. Im letzten September teilte mir der Bibliothekar, Mr. Herbert Collmann, auf meine Bitte einige Lesarten von B mit, aus denen der von mir früher vermutete Zusammenhang mit H sogleich hervorging, andererseits aber auch die merkwürdige, nicht ohne weiteres erklärliche Tatsache, daß B vereinzelt gegen H zu T stimmte. Ein glücklicher Zufall fügte es, daß mir um dieselbe Zeit Mr. Arundell Esdaile vom British Museum seine Photographien von B — die er für eine seit langem geplante Surrey-Ausgabe hatte anfertigen lassen — mit Erlaubnis des Besitzers zur Verfügung stellte. So ist es mir möglich, über B, H und T in ihrem wechselseitigen Verhältnis heute mehr als Vermutungen zu äußern. Das Interesse von B aber besteht durchaus nicht nur darin, daß es meine früheren Aufstellungen bestätigt: wir können hier auch allerlei Neues lernen, über Surrey und seine frühe Berühmtheit, seine Arbeitsweise, die Überlieferung und Textgeschichte des Didobuches, die damaligen textkritischen Ideale und auch die Vorstellungen von den Pflichten eines, der geistige Schätze hütet. Das Ganze atmet, um einen Ausdruck Diltheys zu gebrauchen, gleichsam den Erdgeruch einer ganzen Existenz, ja einer Zeit aus, und so dürfte es gerechtfertigt erscheinen, wenn hier etwas näher auf das kostbare Denkmal eingegangen wird.

Das Titelblatt von B hat schon Hazlitt beschrieben; sonst erwähnt er nur noch, daß die Widmung von William Owen an den

Herzog von Norfolk gerichtet sei. Diese Widmung beginnt: *To the most puissant prince Thomas Duke of Norfolke, Wyllyam Owen hys most humble Oratour wysheth perpetual health and felicitie.* Und unmittelbar daran schließt sich die höchst interessante Vorrede, die ich wörtlich wiedergebe, zumal sie eben all jene vorhin angedeuteten Aufschlüsse enthält. Den Text der Übersetzung selber zu veröffentlichen habe ich kein Interesse, und ich möchte auch Mr. Esdaile nicht vorgreifen: hoffentlich finden wir in seiner Ausgabe bald einmal einen wirklich kritischen Text mit allen Varianten.

«When it chaũced a copye of thys part of Virgill, traunslated by your graces father (right honorable Lord) by the meanes of a friend of myne, to come to my hãds: I not onely held ŷ same as no smal treasure, because I had heard it, lyke as others the monumẽtes of that noble wyt of hys, whych was in thys kynde no doute incomparable, of al men to be commẽded: but also my desyre was great, at one time or other, yf by a meanes conuenient I might, to publyshe the same: and that the rather, because I coulde vnderstand of no man that had a copye thereof, but he was more wyllyng the same should be kept as a priuate treasure in the handes of a fewe, then publyshed to the common profyt and delectacion of many».

Bis hierher lehrt die Vorrede zunächst, daß der Druck, wie früher von mir angenommen, nicht vor dem 25. August 1554 erschienen ist; erst an diesem Tage wurde des Dichters Sohn, beim Tode des Großvaters, Duke of Norfolk. Weiter geht aus dem ersten Satze der Preface hervor, daß hier das Didobuch zum ersten Male erscheint, Tottels Ausgabe von 1557 noch nicht existierte. Endlich bekommen wir durch Owens Berufung auf günstige Kritiken von Surreys Übersetzung sowie die pikante Mitteilung, glückliche Besitzer hätten sich — schon damals — schwer oder garnicht von ihren Anekdota trennen können, einen Begriff von dem Ansehen, in dem der jung gestorbene Dichter in den Kreisen Empfänglicher stand, und einen guten Eindruck von seines Herausgebers kaufmännischem Sinn.

Aber William Owen besaß auch kritischen Sinn. Statt sein wertvolles Manuskript unbesehen zu veröffentlichen — was gewiß eine große Versuchung war — prüfte er es gewissenhaft und fand heraus, daß und wieso es nicht ganz druckreif genannt werden konnte; und so ließ er sich Zeit und wartete, bis er zu seinem eigenen noch zwei andere Texte sich verschafft hatte. Dann aber machte sich Owen (mit fremder Hilfe?) an einen kritischen Text, der «metrisch

und sachlich auf einer höheren Stufe» stehen sollte als das zu Grunde gelegte mangelhafte Manuskript. So fährt die Vorrede fort:

«But forasmuch as my copy although it were taken of one, wrytten wyth the authors owne hande, was not yet so certaine, that it myghte be thought of it selfe sufficient to be publyshed, partly for that the writer had not tyme sufficiēt to the due examinacion thereof, after it was wrytten, and also because the reding of the authors copy it selfe, by reason of speedye wrytyng thereof was somewhat doutful: for these causes, gettyng two other copies also, written out by other men, I caused myne to be conferred with them both, and of theym ẏ to be receiued, as most worthy to be alowed, whych was bothe to the latyn moste agreable, and also best standing with the dignity of that kynde of mytre».

Dies ist die Geschichte so manches alten Textes: eine schnell gemachte, mehr oder weniger unausgefeilte Niederschrift des Verfassers, davon eine nicht nachgeprüfte, also wahrscheinlich noch mangelhaftere Kopie; diese nach Form und Inhalt verändert auf Grund zweier weiterer Abschriften, die selbst entweder späterer Bemühung des Dichters oder fremder Bearbeitung ihre je nachdem kritische oder nur historische Überlegenheit danken. Wieviel mehr gehört doch zu einer modernen Ausgabe, als nur den «besseren» Text zu drucken und aus dem minder guten den Variantenapparat aufzubauen! Owens Leistung kann die Anerkennung nicht versagt werden, daß sie auf gesunden kritischen Grundsätzen beruht. Denn sie geht von einem zwar unzuverlässigen, aber — wie wir noch genauer sehen werden — primitiven Text aus, den sie dann vor allem in Bezug auf Formvollendung und Treue gegenüber der Quelle dem Ideal des Dichters anzunähern sucht; dazu helfen ihr zwei weitere Texte, die selbst dem Originale schon ferner stehen, aber doch den Vorzug haben, fertiger zu sein. Jedenfalls kann sich Tottel als Herausgeber nicht mit seinem Vorgänger messen. Und so werden Owens Schlußbemerkungen unsere Billigung finden:

«And this my doing I trust no honest man shall be able to reproue, but rather it shall be an occasion, to such as fauour the monimentes of so noble a wyt, if they have a better copy to publyshe the same. As for the vnthankful, I passe not how much they repyne at my dede: so that I may vnderstand your grace to take in good part my good wyl herein. Which if you do (as I nothyng doute of your graces goodnesse) it shal no lytle encourage me hereafter to bring other hys workes to light, as they shal come to my

hands. Thus beseching our Lord god to cōtinue your grace in welth and increase of vertue, I wyshe you hartelye well to fare.

Your graces most humble
Oratour Wyllyam Owen.»

Entsprechend der treuherzigen Aufforderung des Herausgebers wollen wir uns nun in aller Kürze der Frage zuwenden, ob T oder H, von dem ersten Druck aus beurteilt, «a better copy» ist.

Da nach Owens Aussage B im Kerne auf einer Kopie des Originals (O) beruht, so muß der Text überall da, wo er nicht metrisch und sachlich emendiert wurde, sehr primitiv sein. Sicherlich erscheint er so an drei Stellen, wo statt einer Übersetzung der lateinische Wortlaut begegnet; denn es liegt nahe anzunehmen, daß hier Surrey sich nicht zu helfen wußte oder wenigstens — wie aus anderen Gründen schon ten Brink vermutete — nicht die letzte Feile an sein Werk anlegen konnte. Diese Stellen sind sehr wichtig, weil sie das Verhältnis von H und T, das wir bereits kennen, noch heller beleuchten; so müssen sie hier kurz besprochen werden. T 152 f. lauten:

And whiles the wings of youth do swarm about
And whiles they raunge to overset the groves, . . .

H bietet 152 nicht; a. O. 103 nahm ich als Grund an das Fehlen einer genauen Entsprechung bei Douglas, dem H sonst überaus nahe steht und so auch in 153:

And whiles the range doth sett the groves about.

Bei B finden wir nun diesen Vers nahezu gleichlautend:

And whyles the raunger doth set the groues about.

An Stelle des bei H Fehlenden aber lesen wir: *Dum trepidant ale.* H steht also dem durch B vertretenen Original ganz nahe und hat sich außer der leichten metrischen Glättung nur durch Auslassung der lateinischen Worte davon entfernt, T hingegen weist eine selbständige, nicht vom Dichter stammende Übersetzung auf. Damit allein ist eigentlich schon die Priorität der Handschrift gegenüber dem zweiten Druck erwiesen; sie wird aber noch deutlicher gemacht durch die zweite Stelle. B liest 248 ff.:

To whom fayre Dido would her selfe be wedde,
In natures lust the wynter for to passe.
Regnorum immemores, turpique cupidine captos.

H deckt sich mit den englischen Versen, den lateinischen hat sie wiederum einfach übergangen. T jedoch macht aus ihm zwei

volle Verse und ändert obendrein 249, wie überhaupt der ganze Passus namentlich syntaktisch abweicht. Auch hier also erscheint H als Original, T als eine Bearbeitung.

Endlich: den Versen 390—394 in HT steht bei B gegenüber der Wortlaut der lateinischen Vorlage, V. 301—303. Ich habe früher gesagt (a. O. 90), die ganze Stelle mache in T und H einen unfertigen Eindruck, und T könne H vervollständigt haben. B lehrt, daß T und H hier offenbar die Arbeit Späterer darstellen; die Analogie der anderen Fälle läßt vermuten, daß T jünger als H auch an dieser Stelle ist.

Wie in den besprochenen Beispielen, so ist B offenbar in vier weiteren ganz original, wo der Name Ascanius ohne sein i gebraucht wird; hier hat sich der Dichter versehen und seine Bearbeiter mußten ihm korrigieren. In den Versen 107, 353, 802 ging es ohne Schwierigkeit; V. 300 hätte sich ebenfalls leicht glätten lassen:

To yong Ascan[i]us that is hys father,

aber H hat:

That is the father of Ascanius

und T, mit syntaktischer Änderung,

Doth he envie to yong Ascanius.

Wiederum steht H dem Original näher als T und hat mit B den Anschluß an Douglas (s. a. O. 106) überdies gemein. Hierin aber haben wir ein weiteres Kennzeichen des ursprünglichen im Gegensatz zum bearbeiteten B-Texte: ebensowenig wie H wird B seine zahlreichen Anklänge an D nachträglich durch einen Bearbeiter erhalten haben. Und durch den engen Zusammenhang mit der schottischen Vorlage unterscheiden sich B und H deutlich von T. Nur ganz wenige Beispiele brauchen hier namhaft gemacht zu werden.

D 185, 31 This was the foremast day of hir glaidnes
H 217 The foremest day of mirth = B
T The first day of their mirth

D 191, 18 Of mychty Didois gift wrocht all his wedis
H 339 His shininge pawle of mightie Didos gifte = B
T The gift and work of wealthy Didoe's haud

D 191, 28 Quhat beildis thou heir in Liby or Cartage
H 349 Whi buildest thou . . = B
T What framest thou . . .

D 196, 2 As the matter requiris, a little heris
H 437 It is not great the thing that I requyer = B
T For present purpose somwhat shall I say

D 202, 29 Thocht he of nature was tretable and curtes
H 580 He harknys, though that he war milde of kynde = B
T He can be framed with gentle minde to yelde

Weitere Beispiele ließen sich aus Abschnitt VIII meines früheren Aufsatzes leicht anführen, etwa gleich die beiden ersten dort stehenden Belege. Sie alle würden aber nur bestätigen, was die vorangehenden hinlänglich lehren: daß H sich viel enger als T an B anschließt, ja z. T. völlig damit deckt. Insofern ist also die Handschrift, kritisch betrachtet, *a better copy*. Owen aber verstand darunter eine, die dem lateinischen Original und der Würde des Blankverses besser entsprach als sein unfertiges Manuskript; in seinem Sinne daher wäre T ein besserer Text gewesen. Wenn sich nun zeigt, daß B und T vielfach übereinstimmen, zumal wo H inhaltlich oder in der Form minderwertig ist, so ist klar, daß Owens «two other copies» im wesentlichen durch eben die Züge charakterisiert waren, die nach meiner eingangs angeführten Behauptung für T eigentümlich sind. T ist also historisch genommen *a better copy*, und wir haben in B einen emendierten Text dann vor uns, wenn er zu T im Gegensatz zu H sich stellt; wie anderseits Übereinstimmung von B und H die Ursprünglichkeit solcher Lesarten erweist. Die Beispiele des Zusammengehens von B und T sind nun aber bei weitem weniger zahlreich als die für B und H: ein Zeichen, daß B eine nicht sehr eindringende Bearbeitung erfahren hat. Dafür spricht auch der Umstand, daß vereinzelt Lesarten von B durch mechanische Zusammenschiebung aus T und H gewonnen scheinen. Hier kann etwa angeführt werden:

H 584 That now from this, now from that quarter blow
T Blowing now from this quarter, now from that
B Blowyng nowe from thys, now frō that quarter blow

H 832 But dye before his time, unburied amid the sandes
T But fall before his time, ungraved amid the sandes
B But fall before his time, unburied amid the sandes

Weiterhin ist bemerkenswert, daß in B manche metrisch anfechtbare Verse stehen geblieben sind, die aus einer Bearbeitung hätten emendiert werden können; aber dies deutet wohl eher darauf hin, daß Owens Manuskripte noch mangelhaft waren, obwohl seiner Originalkopie überlegen. T stellt also einen Text dar, der durch

eine Reihe von Korrektoren gegangen sein wird und der deshalb vom Original sich recht beträchtlich entfernt, auf B aber entsprechend seinem damaligen Stadium nicht ausschlaggebend wirken konnte.

So erklärt es sich denn, daß B und T wie erwähnt in verhältnismäßig wenigen Fällen sich decken; ich mache folgende Beispiele namhaft:

B T 2 Throughout the veines she norisheth the playe
H Throughout the veines doth nourishe ay the playe

B T 6 Imprinted stack his wordes and pictures forme
H Imprinted stack his wordes and form of face

B T 16 What new guest is this that to our realme is come
H What new come gest unto our realm is come

Diese Besserungen in B können natürlich garnicht ins Gewicht fallen angesichts der vielen Torheiten, die stehen geblieben sind, und so haben sie für uns mehr ein antiquarisches Interesse.

H ist also kritisch, T historisch die bessere Version. Nun ist aber weiter klar, daß H nichts anderes als O darstellt, soweit nicht durch leichte metrische und inhaltliche Änderungen (die durch B kontrolliert werden können), z. T. auch bloße Schreibfehler der Text sich davon entfernt hat. Aus dem komplexen B ist H nicht herzuleiten, die Handschrift geht direkt auf das Original zurück. «Sie repräsentiert uns im letzten Grunde eine Originaltradition» (a. O. 87) und somit darf sie als Grundlage jedes kritischen Textes angesehen werden.

Zum Schluß seien ein paar Textstellen besprochen. H 44 *to fere* besserte Fest in *so fierce*, ich in *tofore* unter Hinweis auf das *ante* des lateinischen Vorbildes. B hat *to feere* und danach dürfte jede Konjektur sich erübrigen. Es heißt offenbar «zur Furcht» und ist von *move* abhängig; B H mißverstehen beide das Original abenteuerlich und deshalb änderte T. — 623 lassen B H T die Kopula aus:

In tragedyes who represented aye
Dryuen about, that from hys mother fled.

Vielleicht hat man hierin doch keinen Fehler zu sehen und *represented* aktiv zu fassen («auftrat»). — Auch 322 läßt in allen drei Texten die Kopula vermissen;

Wyth mysty cloudes beaten, with winde and storme,

und hierin wird man den ursprünglichen Wortlaut erblicken müssen; s. auch a. O. 84 a 1.

T 37 *supprised* hielt ich mit Nott und H für verdrucktes *surprised*. Aber das läßt sich nicht halten: B hat *supprysed* und nach der Orthographie des ersten Druckes bedeutet das: *suppressed*. — Meine Erklärung von T 54 *forthrust* als Druckfehler bestätigt B: *for thurste*. — TH 334 f. lesen:

> Tofore the towers wher he Aeneas saw
> Foundations cast . .

Ich nahm Notts Änderung *To forme* an, aber sie wird formell verfehlt sein. B liest:

> For towers whereas he Aeneas saw . . .

Nur dem Sinne nach hatte also Nott recht: die *foundations* gelten den Türmen. HT haben mißverstanden.

In der wichtigen Stelle 640—644, die auf Douglas beruht, deckt sich H mit B: s. a. O. 93. In beiden steht *garden*. Trotzdem glaube ich, an der Annahme eines ursprünglichen *warden* festhalten zu sollen. Auch 414/5 zeigt H und B in Übereinstimmung: a. O. 97. — Eine bemerkenswerte Abweichung finden wir 341/4. Hier steht H für sich, dem Original näher und zugleich Douglas, und stimmt zu Phaer, während B bis auf den Fehler *maried man* (T *wifebound man*, uxorius) zu dem zweiten Druck sich stellt. Dies lehrt, daß Phaer nicht B benutzt haben kann (a. O. 121), sondern doch glücklich genug gewesen ist, sich eine Handschrift zu verschaffen. Damit ist zugleich noch wahrscheinlicher gemacht, daß er sich durch Surrey hat anregen lassen, vor ihm im Druck zu erscheinen suchte; eine Handschrift des zweiten Buches hat er aber anscheinend nicht besessen.

Kleinere Mitteilungen.

The numbered beach.

(«Cymbeline» I, 6, 36.)

Jachimo kommt, um Imogen zu verführen und verfällt auf das Mittel, ihren Mann Posthumus als untreu und ganz wahllos in seiner Untreue darzustellen. Diese Anklage leitet er durch folgende Verse ein:

> What: are men mad? Hath nature given them eyes
> To see this vaulted arch and the rich crop
> Of sea and land, which can distinguish 'twixt
> The fiery orbs above and the twinned stones
> *Upon the numbered beach*, and can we not
> Partition make with spectacles so precious
> 'Twixt fair and foul?

Die Versuche, *numbered beach* zu retten, sind wohl als gescheitert zu betrachten. Aber die Stelle gewinnt ohne eigentliche Emendation ihren Sinn, wenn wir lesen

th' enumbered beach.

Jachimo kommt vom Schiffe — wohl beim Anbruche der Nacht. Und frisch vom eben erhaltenen Eindruck des Sternenhimmels und des kieselbesäeten Ufers sagt er: «Das menschliche Auge unterscheidet einen Stern vom andern und sogar auf dem nächtlichen (eigentlich «in Schatten gehüllten») Ufer die zwillingsgleichen Kiesel von einander».

Das Wort *enumber* ist um 1400 bei Maundeville belegt, allerdings nur in figürlicher Bedeutung.

Czernowitz. L. Kellner.

Zu «Heinrich IV.»

Shakespeare hat die «Famous Victories of Henry the Fifth» zu drei Dramen verarbeitet, ohne daß er von vornherein einen klaren Plan gehabt hätte. Beim ersten Falstaff-Stück dachte er nicht an die Fortsetzung (vgl. den Titel der Quarto von 1598), beim zweiten war er sich, wie der Epilog zeigt, noch garnicht schlüssig über «Heinrich V.» Zunächst nahm er, was ihm der erste Teil der ungeschickten alten Historie über die Jugend des Prinzen Hal bot. Die Clownsszenen ließ er weg und verwendete die humoristischen Züge zur Ausschmückung Oldcastles, der einzigen Figur unter den Kumpanen des Prinzen, die einen historischen Namen trug. Aus der Szene, wo die beiden Clowns die Gerichtsverhandlung persiflieren, in der der Prinz dem Oberrichter die berühmt gewordene Ohrfeige erteilt hat — der eine Clown stellt den Richter dar und bekommt vom anderen, der der Prinz sein soll, eine schallende Ohrfeige — hat Shakespeare die großartige Parodie der Ermahnungen des königlichen Vaters gemacht (II 4). War so der Träger des Humors gewählt, so lag es nahe, ihn als *Miles gloriosus* darzustellen, denn er ist ja ein Ritter, der mit dem Prinzen Raubzüge unternimmt. Aber während der italienische Capitano immer als klapperdürre, ausgehungerte Gestalt erscheint — ‹*è lungo di persona & è magrissimo*› heißt es von ihm in Dolces «Capitano» (Reinhardstöttner, Plautus S. 611) —, schafft Shakespeare in einem genialen Einfall den Genossen der Zechereien des Prinzen — und es war ja seiner Zeit Sitte, daß zum Trinken sehr viel gegessen wurde — um zu dem wundervollen Fettwanst mit seinem goldenen Humor. Der arme Dünne wird nur ausgelacht, aber der Dicke zeigt schon in seiner Gestalt, daß er sich vom Unglück nicht unterkriegen läßt und lacht herzhaft mit. Mit der passiven Komik vereinigt er die aktive. Shakespeare ist hier durchaus originell. Der Versuch von Baeske (Oldcastle-Falstaff in der englischen Literatur bis zu Shakespeare. Berlin 1905), viele Zusammenhänge zwischen dem historischen Oldcastle und Shakespeares Figur aufzudecken, scheint mir absolut mißlungen. Es bleibt bei kritischer Prüfung nur das wenige übrig, was die «Famous Victories» boten. Daß Falstaff Page bei Thomas Mowbray gewesen sei (2 Hen. IV. 3, 2, 28), wie der Friedensrichter Schaal erzählt, soll nach I. Reed, dem Dyce, Brandl u. a. folgen, auf einer historischen Tatsache beruhen. Oldcastle habe wirklich diese Stellung bei dem von Schaal erwähnten Herzog von Norfolk

bekleidet. Baeske weist, S. 90, Fußnote, darauf hin, daß sich in den Urkunden und Chroniken keine Spur einer derartigen Notiz finde. Wenn nun in John Weevers «Mirror of Martyrs» einem 1601 erschienenen Monolog Oldcastles im Stil des «Mirror for Magistrates», der Ritter erklärt: «I was made Sir Thomas Mowbray's page», so haben wir hierin nichts anderes zu sehen als einen Einfluß von Shakespeares Drama auf die Geschichtslegende, der ein sehr charakteristisches Licht auf die Beliebtheit der Falstaff-Stücke wirft. Weever und nach ihm die Kommentatoren Shakespeares sind auf den geschwätzigen alten Schaal hereingefallen.

Hier mag noch auf ein Mißverständnis hingewiesen werden, das Baeske (und vor ihm schon Anderen) passiert ist. Falstaff soll ins Fleetgefängnis abgeführt werden (2 Hen. IV, 5, 5, 98), ebenso wie der Prinz Heinz in den «Famous Victories». Baeske dagegen spricht von «Verbannung auf die Flotte» (S. 78, 79, 91) und korrigiert an der letztgenannten Stelle Schlegel, der willkürlich übersetze «ins Gefängnis». Nein, Schlegel hat viel besser in Shakespeare Bescheid gewußt, als mancher von uns! Den dicken Falstaff auf die Flotte zu setzen, wäre doch zu grausam. —

Noch komischer ist ein anderer Lapsus von Baeske.

Er behauptet, Shakespeare habe den kleinen Pagen Falstaffs aus den «Famous Victories» übernommen, wo der Junge den Namen Hobbie führe. Dort wird nämlich von Sir John Oldcastles falbem Gaul, «*bay hobby*», gesprochen: Baeske macht daraus (S. 77, 81, 89) einen «boy Hobbie». Der Page ist lediglich eine Wiederholung von Moth, dem Zwergpagen Don Armados aus der «Verlorenen Liebesmüh», die Shakespeare eben damals, 1597, für eine Aufführung bei Hofe eingerichtet hatte, so daß ihm die Figuren naturgemäß lebendig waren. Da war er auf den lustigen Gegensatz aufmerksam geworden, den Moth zum dicken Falstaff bilden würde. Deshalb hat der Prinz erst im zweiten Teil der Historie, der nach jener neuerlichen Beschäftigung mit dem Jugendlustspiel entstand, seinem alten Kumpan den kleinen Pagen geschenkt.

Die literarische Tradition also konnte Shakespeare für seinen Falstaff nicht allzuviel nützen. Er hat offenbar frei, d. h. nach der Natur geschaffen: da und dort hat er einzelne Züge gesammelt für sein Bild. Sarrazin hat mit Nachdruck auf George Peele als Falstaffs Urbild hingewiesen (Aus Shakespeares Meisterwerkstatt, Berlin 1906, S. 153 ff.), aber so interessant und anregend auch stets seine Aufsätze sind, scheint er mir doch, der einmal gefaßten Idee zu liebe,

in seinen Deutungen etwas zu weit zu gehen. Peeles lustiger Kneipenwitz war berühmt, wie die «Merry Jests of George Peele» beweisen, und es ist gewiß nicht ausgeschlossen, daß ein oder der andere Spaß Jack Falstaffs wirklich auf ihn zurückgeht. Aber Falstaffs Original kann er trotzdem nicht gewesen sein. Wir wissen über Peeles Äußeres manches aus den «Merry Jests»: — gerade in solchem Beiwerk sind sie als Quelle nicht zu verachten, wenngleich dem lustigen Poeten mancher Streich zugeschrieben wird, den man sich längst vor ihm erzählte. Wir hören, daß er eine grüne Joppe trug und einen spanischen Sombrero («*a Spanish platter-fashioned hat*»: 2. Jest in Bullens Peele-Ausgabe II, 380), daß er einen ordentlichen, wohlgepflegten Bart hatte (ibid. 388) und daß seine Stimme sehr hoch, mehr weiblich als männlich war (ibid.). Aber daß er sehr dick war, wird nirgends erzählt. Sarrazin nimmt das entschieden etwas zu leicht an, wenn er meint: «Er soll bei Gelegenheit einer Zechprellerei einen Friedensrichter gespielt haben, was auf ein würdevolles Auftreten und ein behäbiges Embonpoint hindeutet. (Vgl. «As You Like It» II 7, 153). Und in der Tat läßt sich bei einem Zecher und Schlemmer, der, wie die «Jests» berichten, gern Sekt trank, Kapaunen und Austern aß, einige Beleibtheit voraussetzen». In den «Jests» kommt aber ein paar Mal vor, daß Peele fremde Kleider anzieht, und daß er sich in den fremden Kleidern unbemerkt aus dem Staube macht: ein auffallend dicker Mann könnte so etwas doch nicht tun. Einer der Streiche hat folgenden Inhalt: Peele liest einem reichen Hohlkopf sein Drama «The Turkish Mahomet» vor, und zwar absichtlich so langsam, daß der Gast in Peeles Herberge übernachten muß. Während der Nacht zieht unser Bohémien die reichen Kleider des anderen an, den schwarzen Atlasanzug und den pelzverbrämten Überzieher, und ward nicht mehr gesehen (S. 395). Zwei andere Fälle von Kleidervertauschung Peeles enthält der erste und der zweite der Streiche (S. 378 u. 381). Auch in dem Drama «The Puritan», wo Peele ziemlich durchsichtig unter dem Namen George Pyeboard eingeführt wird, deutet nichts auf eine dicke Gestalt. Wenn aber eine äußere Ähnlichkeit zwischen Falstaff und Peele nicht bestand, so wollen auch die minimalen Stilanklänge, die Sarrazin S. 166 aufführt, nicht viel besagen. Es wäre bei der großen Volkstümlichkeit, die Falstaff von seinem ersten Auftreten an genoß, auch bestimmt zu erwarten, daß uns irgend eine Notiz darüber berichtete, wenn er ein berühmtes Original wirklich wiedergäbe.

Zum Schluß noch ein Wort über Heinrich Percy. Shakespeare

hat ihn, den Balladenhelden, den urkräftigen, unverdorbenen aber auch ungezügelten Junker, der fern von des Hofes feinen schlechten Sitten lebt, seinem Bastard Faulconbridge aus «König Johann» nachgeschaffen. Es war aber auch natürlich, daß er bei dem gesunden, ehrlichen Heinrich Percy an die Figur des biederen Königs Heinrich V. dachte, wie ihn die zweite, von ihm zunächst nicht benützte Abteilung der «Famous Victories» schilderte. Dort war die bürgerliche Schlichtheit des Königs recht originell gezeichnet im Verkehr mit seiner «Kate»; und dort ist nun der Ursprung zu suchen für die Szenen zwischen Heinrich Percy und seiner Gattin Elisabeth Mortimer, die bei Shakespeare gleichfalls den Namen Kate angenommen hat. Von dem König Heinrich der «Famous Victories» stimmt es dann, daß der Heißsporn und sein junges Weib, beides durchaus natürliche Menschen, wie zwei junge Londoner Bürgersleute gezeichnet sind. Umsomehr müssen wir Shakespeares Genius bewundern, daß er, als er an «Heinrich V.» ging, nicht in Verlegenheit kam, sondern in dem zweiten Käthchen eine ganz andere Figur zu schaffen wußte.

Jena. Wolfgang Keller.

Hat Macbeth Kinder?

Das Buch von Kröger über die Sage von Macbeth bis Shakespeare gibt mir Veranlassung, nochmals auf diese alte Frage zurückzukommen. Die Lady sagt (I, 7, 54):

> I have given suck, and know
> How tender 'tis to love the babe that milks me.

Sie hat also ein Kind ihr eigen genannt. Aber im Drama erscheint es nicht mehr, auch seine Quelle, Holinsheds Chronik, gab Shakespeare keinen Hinweis, daß Macbeth einen Sohn oder eine Tochter hätte heranwachsen sehen. Und aus Macduffs Mund hören wir in verzweifelndem Aufschrei (IV, 3, 216):

> He has no children!

Dazu bemerkt nun Kröger: «Das Richtige hat schon Goethe gesagt: er löst den Widerspruch nicht, aber er erklärt ganz richtig, daß dieser Widerspruch überhaupt nebensächlich sei. Beide Äußerungen, sowohl Macduffs wie der Lady, dienen rein rhetorischen Zwecken, sollen die Kraft der jedesmaligen Rede steigern; auf das Tatsächliche kommt es dabei gar nicht an.»

Das ist denn doch zu weitgehend! Also die Worte der Lady, diese furchtbaren, erschütternden Verse, die sollen nur reine Rhetorik sein und des tatsächlichen Hintergrunds entbehren? Das ist unmöglich! Sie muß wahr sprechen, sonst spielt sie ja Komödie.

Etwas anders liegt der Fall bei Macduff. Auch er muß selbstverständlich in dem Moment überzeugt sein, daß Macbeth keine Kinder hat und nicht weiß, was Vaterfreude und Vaterschmerz ist. Aber hier kommt es wirklich auf das Tatsächliche nicht an: es kommt gar nicht in Betracht, ob nicht Macbeth früher doch einmal ein Kind verloren hat. Macduff weiß davon nichts, will davon nichts wissen. Kröger meint zwar: «Der Aufschrei Macduffs tut dar, daß Macbeth nie Kinder hatte: denn lebten sie, so wäre der Ausruf unrichtig, sind sie aber tot, so wäre er widersinnig.» Das letztere ist jedoch nicht so selbstverständlich, wie Kröger glaubt. Es ist ein großer Unterschied für den Vater, ob er ein Kind im ersten Säuglingsalter verliert, das ihm doch oft noch nichts ist als ein fremdartiges kleines Etwas, oder ob ihm ein Kind genommen wird, dem er schon Spielgefährte und Gegenstand zärtlicher Liebe war. Macduffs Kinder waren zum Teil schon in diesem Alter. Wenn also Macbeth auch vielleicht ein Kind gehabt hatte, das nach kurzer Zeit wieder gestorben war, so spielt das doch gar keine Rolle. Mit Macduff verglichen hat er nie gewußt, was es heißt Kinder zu verlieren, Kinder die dem Vater ans Herz gewachsen sind. Ich meine, so löst sich der Widerspruch ganz gut.

Köster, und nach ihm Gervinus, stellte die Annahme auf, daß Macbeth die Lady als Witwe geheiratet habe, und daß sie Kinder aus erster Ehe besitze, während ihre Ehe mit Macbeth kinderlos geblieben sei. Daß sie Kinder noch *besitzt*, geht aus dem Drama jedoch nicht hervor, es genügt anzunehmen, daß sie ein Kind besessen hat. Kröger erklärt diese Ansicht für absurd; ein so wichtiger Umstand wie der Witwenstand der Lady hätte vom Dichter viel deutlicher angezeigt werden müssen. Das kann ich nicht finden. Für uns hat heute die Wiederverheiratung einer Witwe etwas Auffälliges: aber diese Anschauung ist ganz modern. Zu Shakespeares Zeit — und Shakespeare ist immer nur aus den Anschauungen seiner eigenen Zeit zu verstehen, weder aus denen der späteren noch auch aus denen der früheren — maß man diesem Umstand durchaus nicht die Wichtigkeit bei. Daß eine junge Witwe sich wieder verheiratete, war durchaus das Gewöhnliche. Also unmöglich ist es gar nicht, daß Kösters Annahme das Richtige trifft. Uns scheint sie freilich

gezwungen, aber nur wenn wir von unseren Anschauungen ausgehen. Daß tatsächlich die Lady Macbeth vorher verheiratet war, konnte Shakespeare allerdings nicht wissen, da seine unmittelbare Vorlage, Holinshed, nichts darüber enthielt.

Es sind noch andere Versuche angestellt worden, den Widerspruch aus dem Wege zu räumen. Brandes erklärte Macduffs Aufschrei als Ausbruch einer nun nicht zu befriedigenden Rachsucht: «er hat keine Kinder, die ich ihm töten könnte.» Ihm hat A. K. Potter im 41. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs S. 255 beigestimmt. Ich muß gestehen, daß für mich diese Erklärung etwas sehr Unschönes enthält, und ich schließe mich hier Kröger durchaus an, der sie energisch zurückweist. Ein Unterschied zwischen dieser Stelle und dem Ausruf der armen Königin Margarethe in «Heinrich VI.», 3. Teil, V, 5, 63, der man ihren Sohn ermordet hat —

> You have no children, butchers! if you had
> The thought of them would have stirred up remorse —

existiert für keinen Unbefangenen. Und auch hier ist es ja vorher ausgesprochen, daß Eduard mehrere Kinder hat. Also eine ganz analoge Situation, wie dies bei Shakespeare öfters begegnet.

Zum Schluß mag auch noch Tiecks Erklärungsversuch erwähnt werden, der Macduffs Worte auf den ihn tröstenden Malcolm bezog: «er kann leicht trösten, er hat keine Kinder.» Abgesehen davon, daß Macduff sonst von Malcolm hier nicht in der dritten Person spricht, ist diese Auslegung doch gar zu bürgerlich-nüchtern. Sie würde die ergreifende Schönheit der Stelle ganz zerstören.

Jena. Wolfgang Keller.

Zwei Bemerkungen zu «Julius Caesar».

I.

Aus Henslowes Tagebuch (ed. Greg, p. 18ff.) sehen wir, daß ein Stück «Caesar and Pompey» am 8. November 1594 als Novität aufgeführt wurde und zwar wie Maas (Die englischen Theatertruppen S. 64) wohl mit Recht vermutet, von den Admiral's Men im Rosentheater. Vom 3.—13. Juni hatte diese Truppe mit der des Lord Chamberlain im Vorstadttheater von Newington Butts gespielt. Die auffallend geringen Einnahmen Henslowes auch bei Zugstücken deuten darauf, daß dorthin nicht viel Publikum zu locken war, vielleicht

aber auch, daß es ein Fehler war, zwei große Truppen, wie die beiden genannten, zu vereinigen. Maas meint zwar mit Fleay, es haben die beiden Truppen an verschiedenen Tagen gespielt, aber der lächerlich geringe Anteil, den Henslowe bekommt — 10 Schilling beim «Jew of Malta», während die vorhergehenden drei Aufführungen ihm 50 Schilling, 3 Pfund, und 26 Schilling gebracht hatten — legt doch den Schluß nahe, daß die Kasseneinnahme in sehr viele Teile geteilt werden mußte. Vom 15. Juni 1594 an aber sind die Gewinne Henslowes wieder auf normaler Höhe. Offenbar spielen jetzt die Admiral's Men wieder allein, und nicht mehr in dem Sommertheater, sondern in der «Rose». Das Caesar-Drama ist ein gutes Stück: bei der Première bringt es dem «Direktor» £3 2 s., bis zum März wird es siebenmal aufgeführt und erzielt Einnahmen von durchschnittlich 30 s. für Henslowe. Das lohnte eine Fortsetzung, und so erschien am 18. Juni 1595 «The second part of Cæsar» auf den Brettern und brachte bei der Erstaufführung 55 s. Am 25. und 26. Juni wurden dann beide Teile hintereinander aufgeführt. Wie der Titel andeutet, behandelte das Drama den Streit zwischen Caesar und Pompeius. Als Quelle können wir mit ziemlicher Sicherheit Norths damals allgemein beliebte Plutarchübersetzung, und zwar die Lebensbeschreibung Caesars, annehmen; als Muster kommt bei einer im Anfang der neunziger Jahre verfaßten Tragödie mit klassischem Inhalt nur Seneca in Betracht. Wenn es aber eine Rachetragödie war, so schloß das Stück — es kommt zunächst nur auf den «ersten Teil» an — wohl mit Caesars Ermordung auf dem Capitol unter dem Standbild des Pompeius. Und es ist Plutarch selbst, der Shakespeares Vorgänger auf das Dramatische dieses Umstandes hingewiesen hatte. Bei North (ed. Skeat, Shakespeare's Plutarch, S. 101) heißt es darüber: — «Men report also, that Cæsar . . . was driven either casually or purposedly, by the counsel of the conspirators, against the base whereupon Pompey's image stood, which ran all of a gore-blood till he was slain. Thus it seemed that the image took just revenge of Pompey's enemy, being thrown down on the ground at his feet, and yielding up the ghost there, for the number of wounds he had upon him .

Ob Henslowes Stück wirklich erst 1594 entstanden war oder schon früher, geht aus seiner Bezeichnung «*ne*» nicht mit Sicherheit hervor. Jedenfalls hat dem jungen Shakespeare der Tod Caesars deutlich vorgeschwebt, als er 1592 die beiden Dramen über den Streit der Rosen («Contention» und «True Tragedy of York») ab-

faßte. Dort hat er eine klare Anschauung von Brutus, der seinen natürlichen Vater Caesar ermordet. Es geht dies auf eine Erzählung zurück, die von Plutarch, «Vita Bruti» § 4, berichtet wird, die aber Shakespeare in seinem «Julius Caesar» bekanntlich nicht berührt. In der «Contention», 1594, heißt es schon wie in der späteren Fassung, 2 Hen. VI, 4, 1, 136,

Brutus bastard-hand stabde Julius Cæsar.

In der Fortsetzung, «True Tragedy of York», 1595, Szene 21 (dafür 3 Hen. VI, 5, 1) ruft Edward dem abtrünnigen Bruder Clarence zu

Et tu Brute, wilt thou stab Cæsar too?

Die Worte klangen natürlich noch viel tragischer, wenn es bekannt war, daß Caesar in Brutus nicht nur den Sohn seiner Geliebten Servilia, sondern seinen eigenen Sohn sah. Auch Edward spielt natürlich auf die engen Blutsbande an, die ihn mit Clarence verknüpfen. Und in demselben Stück ruft die unglückliche Margareta den Brüdern von York, die vor ihren Augen ihren einzigen Sohn ermordet haben zu:

Traytors, Tyrants, bloudie Homicides!
They that stabd Cæsar shed no bloud at all,
For he was a man, this in respect a child! (T. Trag. York, Szene 24).

Oder etwas ausführlicher in der späteren Fassung:

They that stabbed Cæsar shed no blood at all,
Did not offend, nor were not worthy blame,
If this foul deed were by to equal it:
He was a man . . (3 Hen. VI 5, 5, 52).

Diese Auffassung des Brutus als eines Bastards und verräterischen Mörders stimmt nicht zu Shakespeares späterem Drama, sie stammt auch nicht direkt aus Plutarch: der Ausruf «Et tu Brute» oder «Et tu fili» ist bekanntlich nicht von Plutarch, sondern von Dio Cassius überliefert. Die Stellen in «Heinrich VI.» dürften vielmehr darauf hindeuten, daß Shakespeare um 1592 die Geschichte von Caesars Ermordung besonders gut kannte, und das ist bei ihm, dem Schauspieler, am leichtesten möglich, wenn sie ihm in dramatischer Form geboten wurde. Vielleicht war es ein Stück der Chamberlain's (Strange's) Men, das diese zur Zeit ihres Zusammenspiels den Admiral's Men abtraten, und Shakespeare hatte selbst eine Rolle darin gespielt. Dann hätten wir das Henslowe'sche Drama zwei Jahre

früher zu datieren, als sein Eintrag andeutet. Ich bin mir natürlich wohl bewußt, daß dies nur eine Hypothese ist, aber ich glaube, sie hat die Wahrscheinlichkeit für sich. Kein Zusammenhang dürfte bestehen zwischen diesem Stück und der «History of Cæsar and Pompey», die Stephen Gosson um 1582 in seinen «Playes confuted in five Actions» erwähnt; denn dieses vor-Marlowe'sche Stück, das vielleicht mit dem «Pompey», den die Children of St. Paul's zu Dreikönig 1581 mit einem «Senate House» als Dekoration am Hofe aufführten (Revels Accounts ed. Feuillerat p. 336), identisch war, war 1592 doch gewiß nicht mehr präsentabel. Es mag vielleicht mit dem Stück, das der Magister Richard Eedes in Oxford 1582 mit einem lateinischen Epilog versehen hat, irgendwie zusammengehören. Dagegen könnte Henslowes Stück samt seiner Fortsetzung von 1595 wohl enthalten sein in dem Drama, das 1607 unter dem Titel «The Tragedy of Cæsar and Pompey; or Cæsar's Revenge» gedruckt wurde, und das in mehr als einem Exemplar auf uns gekommen ist (Halliwell, Dictionary of Plays s. v.), einer Seneca-Tragödie, die Marlowes Einfluß verrät, und mit dem Tode des Brutus endet (Anders, Shakespeares Belesenheit S. 148). Leider ist dieses Stück noch immer nicht neugedruckt.

II.

In dem sechsten seiner Aufsätze «Aus Shakespeares Meisterwerkstatt» behandelt Sarrazin die Entstehung des «Julius Caesar». Außer der Datierung, in der ich ihm vollkommen beistimme, schlägt er (S. 196) in der historischen Deutung neue Wege ein. Robert Essex, meint er, sei wohl von Shakespeare mit Caesar, Southampton mit Antonius, der Kampf der Triumvirn gegen die Verschwörer dem irischen Feldzug gegen die Rebellen verglichen worden. Bietet uns aber das Drama irgend eine Handhabe dafür? Einige Spuren in den ersten drei Akten weisen nach Sarrazin auch darauf hin, daß ursprünglich Antonius der eigentliche Held des Dramas werden sollte. So folge der Dichter z. B. schon in der zweiten Szene des Stücks dem Bericht der Vita des Antonius, nicht dem kürzeren der Caesar-Biographie. Aber gleich der Anfang der Szene, der den alten Fruchtbarkeitsritus der Lupercalien schildert, kann nur aus der Caesar-Biographie § 41 stammen, da die des Antonius (§ 6) nichts davon weiß. Dagegen hat allerdings Shakespeare für Cascas Bericht von der vereitelten Königskrönung die *Vita Antonii* § 6 herangezogen. Aus der *V. Ant.* stammt nicht nur das Hände-

klatschen der Bürger, sondern auch der sonderbare Zug, daß der zornige Caesar seinen Hals hinbietet, damit man ihn köpfe. Also daß Shakespeare dieses Kapitel (6) der *V. Ant.* herangezogen hat, steht außer allem Zweifel fest. Aber es fragt sich, ob man daraus die Frage nach dem ursprünglichen Helden des Stückes beantworten kann. Ich meine, dazu kann uns nur der Plan des ganzen Dramas helfen, und der gibt eine ganz andere Antwort. Shakespeare benutzt von Anfang bis zu Ende als Grundriß nur die *Vita Bruti*. Und zwar folgt er dieser Paragraph für Paragraph, nur selten kürzend. Dabei läßt er die einleitenden Partien, die die Jugend des Brutus behandeln, weg, und beginnt erst bei den Vorbereitungen zu Caesars Krönung. Das war für den geschulten Dramatiker fast selbstverständlich. Natürlich aber braucht er dann für die Exposition mehr Detail als ihm der Abschnitt der *V. Bruti*, der die versuchte Krönung enthält, bieten konnte. Deshalb schlägt er für diese Exposition die entsprechenden Kapitel der *V. Caes.* und der *V. Ant.* nach. Im Zusammenhang hatte er wohl die *V. Ant.* noch gar nicht gelesen, als er seinen «Julius Caesar» schrieb, sonst wäre das Charakterbild dieses Mannes doch etwas soldatischer ausgefallen — so wie er es etwa ein Decennium später auf Grund der *V. Ant.* in dem Drama zeichnete, das nun wirklich den Antonius zum Helden hat. Hier aber, in der *V. Bruti* § 13, war Antonius gekennzeichnet als «a wicked man, and that in nature favoured tyranny». —

Sehen wir uns nun das Verhältnis Shakespeares zu seinen Quellen genauer an. Zwar ist es von Delius im 17. Bande des Shakespeare-Jahrbuches S. 67 ff. (abgedruckt in Abhandlungen zu Shakespeare S. 153 ff.) schon eingehend behandelt, aber Delius führt nicht die einzelnen Abschnitte aus Plutarch an, die Shakespeare jedesmal zu Grunde gelegt hat, es genügt ihm die Abhängigkeit oder Selbständigkeit des Dramas gegenüber den Biographien überhaupt festzustellen. Außerdem geht er, wie mir scheint, mit der vorgefaßten Meinung an die Untersuchung heran, Shakespeare habe hauptsächlich für Caesar, nur nebenher auch für Brutus, Interesse gehabt. Deshalb wird eine ganz kurze Übersicht für unsere Frage doch von Wert sein.

«Julius Caesar» 1, 1: Volksszene, verschiedene «Mechanical» Men mit dem witzigen Cobbler, ist wohl veranlaßt durch einen Satz in *V. Br.* § 7, wo der Ausdruck «cobblers, tapsters, or such-like base mechanical people» vorkommt. Das Auftreten der Tribunen nach *V. Caes.* § 41, ebenso die Aufforderung Caesars an Calpurnia, sich Antonius beim Lupercalien-Rennen in den Weg zu stellen.

1, 2: Die Unterredung des Cassius mit Brutus nach *V. Br.* § 7: Caesars Meinung von Cassius nach *V. Br.* § 6, verbessert durch *V. Caes.* § 42 (nicht *V. Ant.* § 6, wie in der ausgezeichneten Einleitung von W. A. Wright zur Clarendon-Press-Ausgabe, S. 12. angedeutet wird). Der Bericht des Casca über die versuchte Krönung Caesars nach der *V. Caes.* § 41, der Schluß nach *V. Ant.* § 6. — 1, 3: Vorzeichen vor Caesars Ermordung nach *V. Caes.* § 43. Brutus soll das Haupt der Verschwörung sein, nach *V. Br.* § 7.

2, 1: Die Verschworenen, nach *V. Br.* §§ 7, 8, nur der Name des Metellus Cimber nach *V. Caes.* (in der *V. Br.* heißt er richtiger Tullius — für Tillius — Cimber): Portia, nach *V. Br.* § 9, wo die Tochter Catos sehr lebendig geschildert wird. — 2, 2: Caesar und Calpurnia nach *V. Caes.* § 43; Decius Brutus nach *V. Caes.* § 44. — 2, 3: Artemidorus nach *V. Caes.* § 44. — 2, 4: Portias Aufregung nach *V. Br.* § 11.

3, 1: Der Wahrsager, nach *V. Caes.* § 43. Dann folgt Shakespeare wieder der *V. Br.*: Lena, Trebonius, Cimber, die Ermordung Caesars, nach *V. Br.* § 12. Die unmittelbare Wirkung des Ereignisses, nach *V. Br.* §§ 13 und 14. — 3, 2: Die Reden des Brutus und Antonius an das Volk, nach *V. Br.* §§ 14 und 15; nicht nach dem vielfach identischen Bericht der *V. Ant.* § 7, auf den Wright, Clar. Press Ed., Introd. S. 28 hinweist; die *V. Br.* enthält alles, was der letztere Bericht mit Shakespeare gemeinsam hat. — 3, 3: Der Poet Cinna, nach *V. Br.* § 16, nicht nach der *V. Caes.* § 45, die Wright zitiert; denn nur in der *V. Br.* ist er Poet, und nur da wird er in Stücke gerissen.

4, 1: Dann braucht der Dramatiker eine zeitfüllende Zwischenszene. Die Handlung geht über von Rom nach Asien und Griechenland, die Verhältnisse haben sich verschoben, nicht die Verschworenen, sondern die Triumvirn sind die Herrn der Situation. Die *V. Br.* bot dafür zu wenig, wohl aber die *V. Ant.*, und hier fand Shakespeare § 10 die Szene 4, 1, wo Antonius und seine Freunde sich als kalte, herzlose Egoisten ihre Verwandten gegenseitig opfern. Aus eigenem hat Shakespeare diesen Zug noch etwas gesteigert: Antonius gibt seinen Schwestersohn, den engsten Verwandten nach alter germanischer Anschauung, dem Mörder preis; bei Plutarch ist es sein Onkel, den man sich immerhin als betagten Mann denken konnte. Hätte Shakespeare diese Szene gewählt, wenn er Antonius zu seinem Helden erkoren hätte, wenn er in ihm auch nur einen Moment seinen Protektor und, wie Sarrazin doch

annimmt, seinen geliebten Freund, den Grafen von Southampton gesehen hätte? Beweist nicht gerade das Heranziehen der *V. Ant.* an dieser Stelle das Gegenteil? Daß die *Vita Ciceronis* irgend einen Einfluß auf die Szene gehabt habe, wie öfters behauptet wird, läßt sich nicht erweisen. Die Stelle, die Wright a. a. O. p. 31 als maßgebend daraus zitiert, enthält nichts, was Shakespeare nicht aus der *V. Ant.* haben konnte. — 4, 2: Die §§ 17—24 der *V. Br.* sind angefüllt mit politischen Ereignissen ohne dramatisches Interesse: Shakespeare kann sie höchstens gebrauchen, soweit sie auf den Charakter des Brutus oder des Cassius ein Licht werfen. Er entnimmt ihnen (20, 21, 22) den Grund für die Streitigkeiten zwischen Brutus und Cassius, mit denen er 4, 2 und 3 den Faden wieder anknüpft. Sie sind *V. Br.* § 25 mit samt der Episode des «Poeten» (bei Plutarch «Philosophen») ausführlich erzählt. — 4, 3: die Erscheinung des Geistes nach *V. Br.* § 26, vielleicht unterstützt durch *V. Caes.* § 46 («a little light» *V. Br.*: «the light of the lamp that waxed very dim» *V. Caes.*: «How ill that taper burns» J. C. 4, 3, 275).

5, 1: Die Unterhandlungen und Trutzreden vor der Schlacht gehören zum festen Historienstil, von dem sich Shakespeare nicht freigemacht hat. Der zweite Teil der Szene, die Stimmung von Brutus und Cassius, nach *V. Br.* § 27. — 5, 2: Versenden von geschriebenen Schlachtordern an die Legionen nach *V. Br.* § 28. — 5, 3: Verwirrung unter den Truppen von Brutus und Cassius *V. Br.* § 28, Flucht und Tod des Cassius ibd. § 29. Daß Shakespeare dazu die *V. Ant.* herangezogen habe, ist ein Irrtum von Delius, Shakespeare-Jahrbuch 17, 79. Der Dichter konnte alles in der *V. Br.* finden. — 5, 4: der andere Teil der Schlacht, Tod des jungen Cato, Aufopferung des Lucilius nach *V. Br.* § 31. — 5, 5: Tod des Brutus nach *V. Br.* § 32.

Also, die *V. Br.* bildet die Grundlage für Shakespeare: auf ihr baut er im wesentlichen sein ganzes Drama auf. Daneben zieht er für die ersten drei Akte ausgiebig die *V. Caes.* heran: die Szenen II, 2 und 3 beruhen vollständig, I 1, 3 und III 1 zu einem großen Teil auf dieser zweiten Quelle. Die *V. Ant.* dagegen liefert nur die erste Szene des vierten Akts und wird außerdem für I, 2 zur Ergänzung benutzt. Ich kann also Sarrazins oben erwähnter Angabe nicht beistimmen, daß gerade die ersten drei Akte deutliche Spuren der *V. Ant.* aufweisen. Auch die Stelle in Akt II Szene 1, wo über die Schonung des Antonius beraten wird, kann nicht aus

V. Ant. § 7 stammen, wie Wright a. a. O. p. 15 annimmt; denn dort ist es gerade Trebonius, der vor Antonius warnt, während er ihn bei Shakespeare am leichtesten nimmt. Höchstens könnten die Anspielungen auf den leichtsinnigen Lebenswandel des Antonius auf die *V. Ant.* zurückgehen.

Schon oben ist darauf hingewiesen worden, daß Shakespeare unmöglich in dem schlauen, grausamen Antonius seinen Gönner Southampton sehen konnte. Viel eher konnte man später, 1601, Francis Bacon in Antonius erkennen wollen, der ihm in den Augen der Essex-Partei an rücksichtslosem Egoismus und Advokatenschlauheit nichts nachgab. Und ebensowenig vermag ich eine Ähnlichkeit zwischen dem alten Caesar und dem jungen Grafen von Essex herauszufinden. Wenn wir in dem alten sterbenden Löwen eine historisch bekannte Persönlichkeit des Hofes entdecken wollen, so kann es nur die alte Königin selbst sein. Denn königlich ist Caesar durchweg gezeichnet, und nicht umsonst hat ihm Shakespeare ein Gebrechen des Alters, die Taubheit auf einem Ohr, zugedichtet. Aber diese Ähnlichkeit ist nur durch die Gestalt, nicht durch die Situation hervorgerufen: Elisabeth war eben die einzige alte Herrscherfigur, die der Dichter beobachten konnte. Daß Shakespeare endlich Veranlassung gehabt hätte Brutus den irischen Rebellen gleichzusetzen, vermag ich nicht einzusehen.

Es läßt sich immer wieder beobachten, wie stark Shakespeares Glaube an das gedruckte Wort seiner historischen Quellen ist. In der Auffassung der Hauptcharaktere richtet er sich immer nach ihnen. Er vereinfacht nur und fügt andererseits Detail zu, wie es für seine Zwecke notwendig war. In seiner *V. Br.* bot ihm der griechische Philosoph und Biograph, dem es ja auch schon darauf ankam, den Charakter des Freiheitshelden recht klar herauszuarbeiten, ein wohldisponiertes, in kleineren Zügen lebendiges Material, das fast nur dialogisiert zu werden brauchte, um zur Tragödie zu werden: zur Tragödie von Marcus Brutus. Zur Ergänzung nur zog Shakespeare auch die entsprechende Partie aus der *V. Caes.* und für einiges Detail auch einen oder den anderen Abschnitt aus der *V. Ant.* heran, und fügte einzelnes daraus — aber viel weniger als bisher angenommen wurde — dem festen Gerippe ein, das er sich nach der Brutus-Biographie gemacht hatte. Das Verhältnis von Brutus zu Caesar vereinfacht er. Nach Plutarch war die offenkundige Vorliebe Caesars für den ernsten Jüngling, den Sohn seiner Geliebten, zur Zeit der Verschwörung durchaus gewichen, und er

mißtraute dem Brutus ebenso wie dem Cassius. Der Ausspruch, daß diese hageren, düsteren Leute gefährlich seien, bezieht sich bei Plutarch nicht nur auf Cassius, sondern auch auf Brutus. Von dem anderen Brutus, Decius Brutus Albinus, heißt es *V. Caes.* 44, Caesar habe ihm so großes Vertrauen geschenkt, daß er ihn in seinem Testamente zu seinem nächsten Erben bestimmte.

Aus dem Verhältnis Shakespeares zu seiner Quelle geht unzweifelhaft hervor, daß Brutus der Held des Dramas ist, das den Namen Julius Caesars führt. Und es ist nichts mehr als ein gezwungener Versuch den Titel zu retten, wenn man sagt, daß ja wohl Caesar selbst nach der ersten Szene des dritten Akts nicht mehr vorhanden sei, daß aber sein Geist auch fernerhin das Drama beherrsche. Zunächst tritt Caesar auch in den ersten drei Akten, von denen viel weniger als der zehnte Teil ihm in den Mund gelegt ist, nicht als die leitende Gestalt auf. Dann aber führt dieser Geist ja keine Sonderexistenz: niemand sieht ihn als Brutus, und nur weil er uns als das Schicksal des Brutus entgegentritt, interessiert er uns. Dieses unveränderliche Schicksal aber, der «Evil Spirit» des Brutus, kann nicht der Held einer Tragödie werden. Und doch ist der weltgebietende Diktator eine zu gewaltige Figur, als daß er sich zu einer bloßen Nebenrolle herunterdrücken ließe. Shakespeare hebt das Menschliche in ihm möglichst heraus: die Verschworenen müssen sich alle kleinen Schwächen des großen Mannes ins Gedächtnis rufen, damit sie den Mut zum Vorgehen gegen diesen Heros nicht verlieren. Zu den Zügen, die er aus Plutarch übernahm, der fallenden Sucht (*V. Caes.* § 16 und 36) und dem Fieber in Spanien (beides wohl demselben Bericht *V. Caes.* § 16 entnommen, wo von einem heftigen epileptischen Anfall Caesars in Spanien erzählt wird) fügt Shakespeare noch im Munde des Cassius die Erzählung von dem Wettschwimmen hinzu, bei dem schließlich Cassius den dem Ertrinken nahen Caesar rettet. Vielleicht schwebte ihm dabei die Anekdote von Alexander und Clitus vor, — die allerdings Plutarchs Alexander-Biographie nicht enthält. Außerdem macht er seinen Caesar schwerhörig, wodurch die Figur viel menschlicher, verwundbarer wirkt. Aber daneben lebt in Caesar doch noch der alte Geist des Welteroberers, bei Shakespeare mehr noch als bei Plutarch. In der Biographie wird er von «Argwohn und Besorgnis» ergriffen, angesichts der furchtbaren Vorzeichen in der Nacht vor seinem Tode, und beschließt deshalb, nicht in den Senat zu gehen. Shakespeares Caesar hingegen kennt keine Spur von Furcht: nur weil Calpurnia ihn auf ihren

Knieen bittet, will er zu Hause bleiben. Schon der Vergleich mit der Quelle beweist die Falschheit der leider fast allgemein verbreiteten Ansicht (vgl. z. B. die Zitate in der Einleitung zu A. H. Tolmans amerikanischer Schulausgabe von «Julius Caesar», Globe School Book Company, 1901, p. 38), daß Shakespeare den Imperator kleinlich aufgefaßt habe. Gerade die Betonung der körperlichen Gebrechen des alten Helden läßt seine gewaltige Seelenkraft noch mehr hervortreten. Und ich muß denen energisch widersprechen, die seine stolzen Worte für leeres Prahlen halten —

«danger knows full well
That Cæsar is more dangerous than he:
We are two lions litter'd in one day,
And I the elder and more terrible:
And Cæsar shall go forth.»

Es ist deshalb wohl verständlich, daß Shakespeare der Sitte seiner königsfrommen Zeit gemäß das Geschichtsdrama nach dem Herrscher nannte und nicht nach dem Revolutionshelden.

Jena. Wolfgang Keller.

Der Prinzenraub aus Rache.

(Eine «Cymbelin»-Parallele.)

In dem spanischen Ritterspiegel findet sich folgende Erzählung:

Da der griechische Prinz Rosicler den Riesen Mandroc getötet hat, beschließt der Onkel des letzteren, namens Selagio[1]), Rache zu nehmen; umsomehr als der Wohnsitz der Riesen — «die Verborgene Insel» — vom Kaiser Trebacio, dem Vater Rosiclers, erobert war. Inzwischen hat der Mazedonische Prinz Meridiano die Söhne der an Fangomadan verheirateten Schwester des Weisen Selagio aus dem Wege geschafft, weil sie als Räuber die Gegend verwüsteten. Als nun Meridianos Frau Floralinda das Zwillingspaar Celindo und Floralisa zur Welt bringt, läßt der Weise sie durch zwei Löwen rauben und beschließt, sie als Krieger in der den Griechen feindlichen Armee der Heiden zur Rache zu erziehen. Er nährt sie mit Löwenmilch, lehrt sie alle Sprachen der Welt und übt sie im Bogenschießen. Vierzehn Jahre alt zeichnet sich die Prinzessin durch außerordentliche Schönheit aus: *Bref ceux qui auoient vne fois veu la belle Floralise, ne souhaittoient plus rien & ne croyoient pas pouuoir rien trouuer de plus parfait* («Le Chevalier du Soleil» V, 290).

So wird das Zwillingspaar an einem entlegenen Orte zu tapferen Rittern erzogen, worüber sich Floralisa selbst folgendermaßen ausläßt: *ce que ie sçay le*

[1]) Oft *Gelagio* gedruckt.

mieux est de ne sçauoir qui ie suis, ny de quelle famille, parce que i'ay esté nourrie & esleuée dans vn bois auec vn mien frere, sans aucune conuersation ny société humaine, que celle d'vn Sage qui nous a nourris & esleuez iusques icy, lequel nous enseignoit tout ce que nous pouuions apprendre & le tenions pour nostre pere, iusques à ce qu'il nous a aduertis du contraire . . . («Le Chevalier du Soleil» VII, 17). Als die Zwillinge auf die Hirschjagd gehen, durchbohren sie gleichzeitig ein Rotwild mit ihren Wurfspießen; und indem jeder das Ende seines Spießes ergreift, um so das Wild in die Höhe zu heben, erweisen sich beide als gleich stark.

Der weitere Verlauf der Geschichte interessiert uns weniger. Beide nehmen wirklich Teil an dem Vernichtungskriege gegen die Griechen. Da aber Letztere als Sieger hervorgehen, wird der Plan des Weisen vereitelt. Ein allgemeiner Friede wird geschlossen; und die Geschichte endet mit einer Doppelheirat, wobei Polifebo die Prinzessin Floralisa heiratet, während Celindo die schöne Roselia von Rom heimführt.

Wenn man bedenkt, daß die ganze Geschichte 1589 spanisch und 1601 englisch zugänglich war, so liegt die Möglichkeit sehr nahe, daß Shakespeare sie in seinem «Cymbelin» benutzt hat.

Worcester. Joseph de Perott.

The Teaching of Shakespeare in English Schools.

In the Shakespeare-Jahrbuch XLII, there appeared a short article by me on Shakespeare in English Schools. The object aimed at there was to give some idea of the position which Shakespeare held in the curriculum of an ordinary English secondary school, and of the manner in which pupils are commonly brought into contact with him. Beyond what the requirements of the different examinations imposed, no general unity or uniformity of treatment could be said to exist.

Lately, however, considerable progress has been made towards remedying this defect. The English Association has issued a leaflet (No. 7) in which a scheme is set forth to show how Shakespeare might be taught. It is here proposed that there should be three stages, and that the first stage, in which the work should be limited and simple, might be entered upon when the pupils are about twelve. The age for the second stage should be between fourteen and seventeen, and the work considerably more advanced and methodical: embracing, among other things, the dramatic conduct of the plot, delineation of

character, diction and metre, verbal difficulties and references, and allusions.

For the third stage, in which the pupils would be above seventeen, a fuller treatment of the foregoing themes, comparative work between Shakespearean plays of different types, or between Shakespeare and other dramatists — Greek, French or German, textual criticism, composition, etc. are also recommended.

This short leaflet is eminently interesting and suggestive, and obviously the outcome of much thought and experience. It is to be heartily recommended not only to those actually engaged in teaching the young, but to all who are interested in Shakespearean study. Copies of it may be obtained from the secretary of the Association: Miss Elizabeth Lee, 8 Mornington Avenue Mansions, West Kensington, London.

Berlin. J. D. Jones.

Nekrologe.

John Churton Collins.

In the death of Professor Churton Collins, English literature lost an eloquent and a formidable champion. In the struggle to win for it the place it now occupies among the studies of English Universities, he took his place in the front rank and fought a gallant fight, and none rendered more valuable and wholehearted service than he. But while his work in this connexion was most meritorious and deserves the fullest recognition, it was such as posterity soon lets sink into oblivion. It is as a writer of brilliant essays on a wide range of literary subjects that Prof. Collins will undoubtedly be known to, and will have claim on the respect and gratitude of students; his contributions are, almost without exception, of high and uniform excellence, distinguished by profound and splendid learning, and permeated with the spirit of his noble ideal of the business of criticism and scholarship and of what constitutes literature.

The subjects on which he wrote were generally difficult, either requiring the most minute and comprehensive knowledge, or this combined with fearlessness and courage. No better illustration of this combination could be given than his fine essay on Theobald. To rehabilitate a man who had been the object of the contempt, ridicule and sarcasm of Pope, Warburton, Johnson, and Coleridge was a task from which any man might shrink; but it was one which Prof. Collins was in every way eminently equipped to undertake, and it may be questioned if anyone has ever received a more complete vindication or has had a finer tribute paid to his qualities than Theobald in this essay.

In the nineties, there were forces at work which directly made for the degradation of literature: they assumed many forms, but one

of the most mischievous was a fell craze which seized publishers to bring out all sorts of literary histories, anthologies, etc. To the inducements offered for writing them, some scholars succumbed, with the result that in a short time there were not a few inaccurate, carelessly written, and (in some cases) contemptible productions in circulation. Against this state of things Prof. Collins strongly protested in articles which he wrote chiefly for the "Saturday Review," and which he brought together and re-issued as a book in 1901, entitled "Ephemera Critica." The book contains a great deal of timely and salutary plain-speaking. If anyone wishes to know what is meant by "slating", he may be recommended to read Chapters V, VI, IX.

Prof. Collins, the son of a Gloucestershire surgeon, was born in 1848. He received his education in King Edward's School, Birmingham, and Balliol College, Oxford. He graduated in 1872 — taking Modern History and Jurisprudence as his subjects. On leaving Oxford, he entered upon his career as writer and lecturer: in the latter capacity, chiefly in connexion with the University Extension Movement; and it is stated that under its auspices, he delivered over 3000 lectures. In 1904, he was invited to occupy the chair of English Literature in the newly-founded University of Birmingham. He discharged the duties of his new office with characteristic energy and thoroughness, and had recently started a school of Journalism in the University. It seems that Prof. Collins had been, for some time, a victim of mental depression and insomnia; and had gone, at the end of the summer term, to stay with a doctor at Oulton Broad, near Lowestoft, for the benefit of his health. He failed one day to fulfil an arrangement he had made, and this led to the neighbouring country being searched, with the result that he was found, on the 15th of last Sept., lying, face downwards, in a small secluded dyke on a farm close by. It appears that pain had driven him to employ sedatives, and the general opinion is that he took an overdose, lost consciousness, and rolled down the bank into the water.

The works of Prof. Collins are the following: — "Sir Joshua Reynolds as a Portrait Painter" (1874), "Bolingbroke", "Voltaire in England" (1886), "Study of English Literature" (1891), "Swift" (1893), "Essays and Studies" (1895), "Ephemera Critica" (1901), "Studies in Shakespeare" (1904), "Voltaire, Montesquieu, and Rousseau" (1908) and excellent editions of Tourneur, Lord Herbert of Cherbury, Dryden, Robert Greene, Tennyson, and of Shakespeare for

Schools. What he has written on Shakespeare may be seen in "Essays and Studies": the essay on Theobald has already been mentioned, the other is based on Symonds' "The Predecessors of Shakespeare"; in "Ephemera Critica" which contains reviews of three books on Shakespeare. In the "Studies in Shakespeare" the longest and most elaborate is the first Chapter entitled "Shakespeare as a Classical Scholar." If there was a man qualified to write on this subject, it was Prof. Collins, for in combined knowledge of Greek, Latin, and English literatures, he was probably unapproached. The task he set himself in this essay was to show (1) that Shakespeare had read Latin authors in the original language, and (2) that he was acquainted with the Greek tragedians in their Latin garb. The first he establishes; but so much cannot be said of the second, notwithstanding the great elaboration and amazing learning with which he develops his points and marshals his parallels. Though he frequently mentions coincidence, it must be admitted that he does not allow it its full value in his arguments.

Space does not permit a detailed account of the book, full of good things though it is; but attention should be drawn to the finely-written chapter on "Shakespeare as a prose writer" — the first serious treatment of this portion of Shakespeare's legacy.

The other works of Prof. Collins deserve much more than the mere naming which is all that can be given them here; for no serious student of English literature should be unacquainted with them. Of his "Swift" however, it must be observed that, though it was written to correct the popular view of the great satirist for which Thackeray must be held largely responsible, it is a terrible portraiture, and it is a moot point which is the more disagreeable — the popular or Prof. Collins' view. But the book is the best account we have of the serious Swift — not the Swift of the Journal.

Berlin. J. D. Jones.

Rudolf Lange.

Mit Rudolf Lange, der am 3. März 1907 in Karlsruhe aus dem Leben schied, ist ein Schauspieler dahingegangen, dem als Darsteller Shakespeare'scher Gestalten ein dauernder Ehrenplatz in der deutschen Theatergeschichte gebührt. Schon der 13. Band unseres Jahrbuchs hat des Künstlers, nachdem dieser 1877 das Jubiläum

seiner 25jährigen Zugehörigkeit zum Karlsruher Hoftheater gefeiert hatte, in ehrenvoller Weise gedacht.

Rudolf Lange, geboren 1830 zu Potsdam, gehörte seit 1852 dem Karlsruher Hoftheater an und diente diesem als Darsteller, zuletzt als Regisseur, über vier Jahrzehnte. Er zählte zu den wertvollsten Stützen des von Eduard Devrient geschaffenen Karlsruher Schauspiel-Ensembles, er hat während der Direktionsführung von Gustav zu Putlitz und noch mehrere Jahre unter der Intendanz von Albert Bürklin die großen Traditionen der Devrient'schen Zeit in Karlsruhe aufrecht erhalten.

Lange war ein großes, impulsives Talent, ein Schauspieler von ausgesprochener Eigenart; mit einem scharfen, durchdringenden Verstande und reicher Phantasie begabt, wußte er das Charakteristische jeder dichterischen Gestalt mit geradezu erstaunlicher Treffsicherheit zu erfassen und wiederzugeben. Seine Schöpfungen, die auf einem gesunden Realismus fußten, waren durch ein sicheres Stilgefühl geadelt; sie waren klar und großzügig und wußten sich von allem kleinlichen Tüfteln und Künsteln fernzuhalten. Das Schwergewicht seiner künstlerischen Begabung lag auf dem Gebiete des Humors: er war ein Humorist allerersten Ranges. Sein leuchtender Humor, seine scharfe Charakterisierungskraft und sein ausgesprochenes Stilgefühl machten ihn zu einem hervorragenden Vertreter solcher Rollen, denen der nüchterne Naturalismus der modernen Schauspielerschule nur selten gerecht zu werden vermag: der Shakespeare'schen Humoristen.

Als Devrient den systematischen Aufbau seines Shakespeare-Repertoires für die Karlsruher Bühne damit begann, daß er 1853 »Viel Lärmen um Nichts« zum erstenmale nach der Übersetzung Baudissins und ohne die willkürlichen Entstellungen der bisherigen Bearbeitungen auf die Bühne brachte, wurde Rudolf Lange der erste Benedict des Karlsruher Theaters. Der warme und sonnige Humor, der diese Schöpfung durchleuchtete, die Feinheit ihrer psychologischen Führung und die Harmonie, womit sich Ernst und Laune in dieser Leistung die Hände reichten, verhalf dem Stück zu einem glänzenden Siege und machten es zu einem der beliebtesten Repertoirestücke während der Direktionsführung Devrients. Ebenbürtig trat dem Benedict Langes in kurzem dessen Geistesverwandter Mercutio zur Seite. Gleichzeitig durfte der junge Künstler seine Kraft an Gestalten aus der Sphäre der eigentlichen Shakespeare'schen Komik erproben: er spielte in der «Komödie der Irrungen», einer von

Devrient mit besonderer Sorgfalt gepflegten Vorstellung, den Dromio von Syrakus, in «Was ihr wollt» den Junker Bleichenwang, beide mit ergötzlichster Wirkung und der ganzen natürlichen Drollerie, die seiner Begabung eigen war. In der «Widerspenstigen» wurde er Tranio, im «Sommernachtstraum» hat er dem Zettel für viele Jahrzehnte eine wahrhaft klassische Verkörperung geschenkt: die jubelnde Freude, die diese lebensprühende Schöpfung bei allen Vorstellungen des Stückes hervorrief, wurde selbst durch die Übertreibungen und parodierenden Züge, die auch Lange der Tradition entsprechend der Darstellung der Rüpelkomödie nicht völlig fernzuhalten vermochte, nicht erheblich getrübt.

Im Laufe der fünfziger und zu Anfang der sechziger Jahre wurde Lange aus dem Fache des humoristischen Liebhabers und des jugendlichen Komikers, das er bis dahin gespielt hatte, von seinem künstlerischen Führer und Berater in das eigentliche Charakterfach hinübergeleitet, das er in der folgenden Zeit in seinem ganzen Umfange beherrschte. Nun wurde er Jago, Cassius, Richard III., König Johann, König Claudius, Shylock. Auch hier hat die Kunst Langes, soweit sie sich in einer scharfen Charakterisierung äußern durfte, viele bedeutende Triumphe gefeiert. Weniger überzeugend wirkte er da, wo, wie beispielsweise beim König in «Hamlet», der äußeren Repräsentation eine wichtige Rolle zufiel; hier geriet er häufig in Gefahr, sich der Schablone des üblichen Theaterbösewichts zu nähern. Auch Töne, die die letzten Tiefen der Tragik erschöpften, lagen außerhalb der Sphäre seines eigentlichen Könnens. Wo dagegen humoristische Lichter hineinspielen konnten, wuchs seine Kunst zu herrlicher Höhe. So wurde namentlich sein Shylock eine hochbedeutende und unvergeßliche Leistung; vorbildlich vor allem deshalb, weil er die Gestalt nicht auf die Höhe einer unangebrachten Tragik zu erheben suchte; sie blieb trotz ihrer ungemein charakteristischen Linien in dem Rahmen des Lustspiels und setzte der Gestalt des geprellten Juden, wo immer möglich, humoristische Lichter auf. Rührend und tiefergreifend war die Mischung von Humor und Tragik, die aus dem Narren in «König Lear» eine Gestalt von herzerschütternder Wahrheit schuf.

Am glänzendsten aber bewährte sich Langes Kunst immer da, wo sie sich vorwiegend oder ausschließlich in den Dienst des Humors und der Komik stellen durfte. Sein reifes künstlerisches Können brachte den Jaques in «Wie es euch gefällt» zu äußerst feiner, den Autolycus im «Wintermärchen» zu überaus drastischer komischer

Wirkung. Selten wohl hat die Gaunerphysiognomie des genialen Spitzbuben eine so kongeniale schauspielerische Verlebendigung erfahren, wie durch den Antolycus von Rudolf Lange, aus dessen pfiffigen Äuglein dem Zuschauer eine ganze Welt von liebenswürdiger Schalkheit entgegenblitzte.

Die außerordentliche Beweglichkeit des Lange'schen Mienenspiels, sein natürlicher Humor, die ungezwungene Drollerie seines Wesens und die Schärfe seiner Intelligenz gaben ihm die Möglichkeit, sich auch des Hochmeisters der Humore, Sir John Falstaffs, mit starkem Erfolge zu bemächtigen. Ihm glückte, was den meisten Darstellern der Rolle versagt ist: die Verbindung des Humoristen mit dem Komiker. Während den meisten nur das eine gelingt, entweder der subjektive Humor oder die objektive Komik, war es Lange gegeben, diese beiden grundlegenden Elemente der Figur in harmonischer Weise zu vereinigen. Er blieb bei allen komischen Wirkungen, die von dem dicken Ritter ausgingen, kraft seiner blutvollen humoristischen Ader doch stets der geistige Beherrscher seiner Umgebung. Er besaß das, was den meisten Vertretern der Rolle fehlt und was doch unerläßlich ist für eine erschöpfende Wiedergabe der Gestalt: einen Funken jener Genialität, jener bedeutenden geistigen Potenz, ohne die ein Falstaff nicht zu denken ist. Langes Falstaff war, wie alle seine Schöpfungen, aus einem Guß, einfach, großzügig, in lapidaren Linien; er verzichtete auf alles Kleinliche, alle wohlfeilen und mätzchenhaften Possenwirkungen blieben fern. Die große Eastcheap-Szene im zweiten Akte des ersten Teils, der Monolog über die Ehre, die Szenen auf dem Schlachtfeld waren Kabinettstücke vornehmster Darstellungskunst, charakteristisch und wirksam, und doch durch und durch wahr und in keiner Weise aufdringlich. Vor allem besaß die ganze Leistung das, was heute so selten ist: einen sicheren und vollendeten Stil. Langes Falstaff hatte das, was Laube die «Breite des Vortrags» nennt, er steckte nicht, um mit diesem zu reden, die «schönsten Sachen unbesehen in die Tasche», er brachte die kleinste und feinste humoristische Wendung zur Geltung und trat doch an keiner Stelle selbstgefällig und virtuosenhaft aus dem Ensemble heraus. Mit besonderer Kunst wußte er die vielen schweren Monologe Falstaffs zu behandeln. Im Gegensatze zu anderen berühmten Vertretern der Rolle, so zu Häußer, Baumeister u. a., sprach Lange die Monologe nicht zum Publikum, was das Bequemere, Leichtere und Dankbarere ist, sondern er spielte sie völlig intim, mit absoluter Ignorierung des Publikums. Diese bei den Selbstgesprächen des

dicken Ritters besonders schwere und heikle Aufgabe löste Lange ebenso diskret wie taktvoll, ohne doch die künstlerische Wirkung dadurch zu schädigen. Wäre es Lange, dessen ganze schauspielerische Tätigkeit auf das abseits gelegene Karlsruhe beschränkt blieb, vergönnt gewesen, seinen Falstaff auf größeren auswärtigen Bühnen zu zeigen, so würde sein Name neben den ersten Vertretern der Rolle in der Theatergeschichte genannt werden.

In vielen Shakespeare'schen Stücken hat Lange der Reihe nach verschiedene Rollen gespielt. Aus dem täppischen Junker Bleichenwang erwuchs im Laufe der Jahre ein nicht minder ergötzlicher Tobias Rülp; den Heiden Malvolio hat er leider nie verkörpert, obwohl gerade diese Gestalt seiner Eigenart, insbesondere seiner außerordentlichen Mimik, eine glänzende Aufgabe gestellt hätte. In «Julius Caesar» hat er den Weg von Marc Anton über Casca zum hagern Cassius zurückgelegt.

Als Lange in der ersten Hälfte der neunziger Jahre seine schauspielerische Tätigkeit infolge des zunehmenden Alters mehr und mehr einschränkte, wirkte er eine Zeit lang noch als Regisseur und hat als solcher vor allem durch seinen Einfluß auf die schauspielerische Ausgestaltung der Stücke sehr segensreich und nachhaltig auf die jüngere Generation eingewirkt. Seine Inszenierungen von «Viel Lärmen um Nichts», «Was ihr wollt», «Cymbelin» brachten der Karlsruher Bühne viele starke und fördernde Anregungen.

Dem Namen Rudolf Langes ist in der Bühnengeschichte der Shakespeare'schen Dramen auf deutschem Boden ein dauerndes Andenken gesichert.

München. Eugen Kilian.

Theaterschau.

Amerikanische Shakespeare-Aufführungen.

Die amerikanische Bühne wird in ihren Leistungen gewöhnlich unterschätzt. Das moderne — freilich literarisch oft minderwertige — einheimische Stück findet in den meisten Fällen eine ausgezeichnete Darstellung, vornehmlich aber ist in den eleganten New Yorker Theatern des Broadway die Inszenierung geradezu von erlesenem Geschmacke. Um die Aufführung der Stücke Shakespeares ist es freilich minder gut bestellt; hier tritt der Mangel an starken schauspielerischen Talenten zu Tage, der in den oberflächlichen Aufgaben, in dem glatten Ensemblespiel der modernen Stücke nicht empfunden wird. Schauspieler wie Edmund Booth besitzt die amerikanische Bühne gegenwärtig nicht, und der zeitlich hervorragendste, Richard Mansfield, ist im vorigen Jahr im besten Mannesalter gestorben. Freilich war Mansfield nicht im eigentlichen Sinne ein Darsteller Shakespeare'scher Rollen, obwohl er auch darin auftrat. Er besaß die geistige Beweglichkeit des modernen Schauspielers, aber für Shakespeare fehlte ihm die große Linie; durch und durch Virtuose, scheute er gelegentlich auch vor geschmacklosen Extempores nicht zurück, so, als ihm eines Tages im «Hamlet» während der Gefechtsszene unglücklicherweise der Degen zerbrach, warf er die Splitter mit den Worten hin: Made in Germany!

Das amerikanische Publikum liebt Shakespeare, nimmt ein lebhaftes Interesse an den Darstellungen seiner Stücke, mit denen verschiedene Gesellschaften die Staaten bereisen, stehende Bühnen gibt es bekanntlich in Amerika nicht. Eine Truppe, deren Spielplan sich ausschließlich aus Stücken Shakespeares zusammensetzt, ist die Robert Mantells und er selbst spielt alle Hauptrollen. Mantell ist kein erster Schauspieler und gilt auch nicht dafür, in New York tritt er nicht «Broadway», sondern «East» auf. Die Theater auf dem Broadway werden von der «Gesellschaft» besucht, die in «East» vom «Volk». Mantells Inszenierungen sind auch durchaus «volkstümlich», die Dekorationen bunt und stillos: Julius Caesar kommt in einem römischen Wagen angefahren, dem zwei Schimmel vorgespannt sind, Calpurnia wird in einer orientalischen Sänfte hereingetragen, dabei wimmelt es von Kriegsknechten, die beim Erscheinen Caesars die «freien» Römer mit Lanzen zurückdrängen. Die Szene Brutus-Porzia spielt unter melodramatischer Begleitung, die gleiche Behandlung erfahren die Monologe, sogar in

den des Cassius dringen die Klänge einer kriegerischen Musik hinein. Alles wird überdeutlicht, Cassius will den vor der Leiche Caesars knienden Antonius mit dem Schwert durchstoßen, wird aber von den anderen Verschworenen zurückgehalten. Mantell selbst spielte die Rolle des Brutus und ragte in dem durchaus ungenügenden Ensemble weit hervor, er besitzt Haltung und Würde und bildet den Mittelpunkt des Stückes. Seine Rede auf dem Forum war eindringlich und wirkungsvoll; die deutschen Darsteller des Brutus lassen an dieser Stelle meist im Stich, das Bewußtsein, durch die Gewalt der unmittelbar darauf folgenden Rede des Marc Anton unter allen Umständen überboten zu werden, lähmt ihnen die Spiellust; die rhetorische Kraft, die auch der Rede des Brutus zu Grunde liegt, kommt selten genügend zur Geltung, wie denn überhaupt in den deutschen Aufführungen meist die Rolle des Marc Anton, vermöge ihrer Dankbarkeit, den Mittelpunkt abgibt und nicht die des Brutus — sehr zum Nachteil des Dramas. Kann aber, trotz diesem Vorzug, diese englische Darstellung des «Julius Caesar» nur als eine mittelmäßige bezeichnet werden, so ist die Truppe Mantells und ihre Aufführung des «Lear» weit eher zu loben. Vor allem war Mantell in der Hauptrolle nicht in dem Maße deklamatorisch wie als Brutus, er schien von einem guten Vorbild, offenbar von dem Edwin Booths, aufs Glücklichste beeinflußt, kein Gebrüll, kein Pathos, überall schlichte Einfachheit, freilich ohne echte Größe. Sehr im Schatten stand der Narr, dessen warmherzige Menschlichkeit nicht durch die Schalkslarve brach, ganz vorzüglich aber wurde der Edgar gegeben: hier spielte er die innerhalb seiner Aufgabe liegenden verschiedenen Rollen mit einer Selbstverständlichkeit, die in deutschen Aufführungen an dieser Stelle nie zu Tage tritt. Das liegt wohl im Naturell des Engländers, der trotz aller Steifheit — oder vielleicht gerade deshalb — sich gelegentlich einem grotesken Spiel- und Verstellungstrieb hinzugeben vermag. Deutlicher noch ist diese Eigenschaft in der Wiedergabe der komischen Rollen zu beobachten. In der Szene zwischen Lear und Edgar ging dabei die Darstellung bis an die äußerste Grenze des Realistischen, Edgar krähte wie ein Hahn, Lear ahmte ihm nach. Die musikalische Begleitung fehlte auch im «Lear» nicht, und gewann dort sogar einen Anschein von Berechtigung, namentlich in den Auftritten auf der Heide; die Szene war verdunkelt, nur der Kopf Lears durch einen die Wolken durchbrechenden Mondstrahl beleuchtet, Donner und Blitz waren spärlich angedeutet; während der ganzen Sturmszene setzte die Musik eigentlich niemals völlig aus, oft verlor sie sich und war kaum hörbar, ein paar Geigenstriche fielen hie und da noch in die Rede, dann schwoll sie wieder an, um endlich nach dem Vorüberziehen des Gewitters gänzlich zu verstummen. Wenn wir die Art der deutschen szenischen Darstellung an dieser Stelle betrachten: das Rasen des Theaterdonners, das unnatürliche Zucken des Theaterblitzes, das unaufhörliche Sausen und Brausen des Theaterwindes, der aber Mäntel, Haar und Bart der Darsteller völlig unberührt läßt, so ist die Frage, ob nicht die amerikanische Inszenierung speziell dieser Auftritte künstlerisch wertvoller sei. Schließlich bedient sich auch die deutsche Bühne in der Wiedererkennungsszene Lear-Cordelia allerwärts der melodramatischen Begleitung.

Eine andere amerikanische Truppe, the Been Greet's Players, bringt

nicht nur das mittelalterliche «Everyman» im Geiste der Zeit, sondern auch die Stücke Shakespeares auf einer echten Shakespeare-Bühne zur Darstellung. Kein Vorhang, keine Kulisse, kein dekorativer Schauplatz, dafür die schmale Hinterbühne, der Balkon, kurz das altenglische Theater des 16. Jahrhunderts; das Kostüm ist durchweg das englisch-zeitgenössische. Ich sah «Merchant of Venice», muß aber gleich gestehen, daß die Vorstellung an Eindringlichkeit weit hinter denen der Illusionsbühnen zurückstand. Der Mangel an Dekorationen wäre nicht empfindlich gewesen, stärker wurde das Fehlen jeder szenischen Gruppierung vermißt; die den Shakespeare'schen Dramen innewohnende Bildkraft trat nirgends in die Erscheinung. Die Szene mit den Kästchen ging auf der kurzen Hinterbühne vor sich, wo Porzia und Nerissa Platz genommen hatten, Marokko, später Arragon agierten im Vordergrund und kehrten den Frauen halb den Rücken. Die Gerichtsszene spielte sich um einen großen Tisch ab, an dem der Doge und einige Senatoren saßen, ohne sich in der Kleidung von den andern zu unterscheiden: auch Shylock nahm gelegentlich dort Platz, Antonio und seine Freunde standen davor. Das Hereinbrechen der Nacht (Akt II, Szene 5) wurde durch Laternen angedeutet, die Lanzelot in einer Reihe auf die Bühne stellte, die Aktschlüsse durch Hellebardiere gekennzeichnet. Diese Wachtposten schritten am Anfang eines jeden Aufzuges in gerader Linie von hinten nach vorn, schwenkten um, und setzten sich rechts und links am Proszenium nieder, wo sie während des Spieles sitzen blieben. War der Akt zu Ende, begannen sie ihren Marsch in derselben Weise nach rückwärts, um dann wieder vor zu kommen. Ob dieser Gebrauch, der den heutigen Zuschauer natürlich komisch anmutet, noch aus der Zeit Shakespeares stammt, dürfte wohl nicht festzustellen sein; es ist aber anzunehmen, daß die Truppe Been Greets ihre altertümelnden Züge aus sicheren Überlieferungen schöpft. Das zeigt sich auch in der Wiedergabe des «Everyman». Die Aufführung des «Merchant of Venice» litt außerdem an einer völlig unzulänglichen Besetzung der Hauptrollen: Shylock blieb farblos, Bassanio, Porzia usw. uninteressant. Wohl aber erregten die komischen Rollen Interesse, die vorzüglich gegeben wurden, namentlich Lorenzo und Arragon. Für den grotesken, dem englischen Naturell entnommenen Humor dieser Shakespeare-Figuren besitzen natürlich auch die Engländer die besten Darsteller, die ohne zu übertreiben, die Clownnote treffen, auf welche diese Rollen gestimmt werden müssen.

Die im Vorstehenden gebrachten Schilderungen befassen sich mit Truppen zweiten Grades; eine «Hamlet»-Aufführung aber im vornehmen Lyrik-Theatre mit E. M. Sothern in der Hauptrolle vermag selbst mit guten Darstellungen auf deutschen Bühnen in Wettbewerb zu treten. Die Inszenierung war ohne jeden amerikanischen Aufputz, höchstens daß in den Räumen auf Helsingör auf einem Rost die glosenden Holzscheite in der Mitte des Gemaches aufgetürmt sind. Bis zum dritten Akt folgte die Bearbeitung durchaus dem Original, verlegte auch die Szenen Polonius-Laertes-Ophelia nicht in den Krönungssaal, und raubte ihnen, wie es in den meisten deutschen Aufführungen geschieht, nicht die Intimität. Freilich vom dritten Akt ab ist die Bearbeitung willkürlich: Auslassungen und Zusammenziehungen werden gewaltsam, sogar Betzimmer- und Closetszene sind in einen Schau-

platz gelegt, die Matrosenszene, der Auftritt Fortinbras mit den Truppen u. a. fällt fort, sehr ausführlich und ohne die geringste Kürzung wird dagegen die Totengräberszene gegeben. Polonius erscheint nicht als weißhaarige schwatzhafte Einfalt, sondern mit langem grauen Bart als durchaus würdiger Mann, eine Auffassung, die bekanntlich auch Tieck vertritt. Ebenso geben Rosenkranz und Güldenstern sich nicht als Gecken, sondern als gewandte Hofleute und sehr fein hob sich der Unterschied zwischen ihnen und Osrik heraus, der als das Zerrbild eines Hofmannes hingestellt wird. Noch keine deutsche Aufführung hat der Figur des Osrik die ihr gebührende Bedeutung gegeben, der hier mit Tanzmeisterschritten auf die Bühne trippelt, umständlich und geziert seine gewundenen Reden spricht und in grotesker Charakteristik dem Hamlet die Gelegenheit zu den Sarkasmen bietet, welche diesen Auftritt zieren. Hamlet hat durch diese Darstellung des Osrik eine weitere Folie gefunden, die ihm in den deutschen Aufführungen fehlt und die dem Darsteller im letzten Akt noch Gelegenheit gibt, der Figur neue Lichter aufzusetzen. Ophelia wird, wie stets auf den englischen Bühnen, nicht mit sentimentalem Einschlag gegeben, hier aber war die Wahnsinnsszene besonders effektvoll, die in einem kreischenden, lachenden Aufschrei und in einem plötzlichen Ablaufen endigte. Eine opernhafte Zutat war nach dem Bericht der Königin das Hereinbringen der toten Ophelia auf einer Bahre unter Trauermusik; nicht in dem Sarg, sondern auf dieser Bahre wird sie auch bestattet. Das ist nur richtig, denn Hamlet «will sie noch einmal in die Arme schließen». Steif und ohne individuelle Charakteristik wurde der König gegeben, der auch auf der englischen Bühne, wie es den Anschein hat, das Stiefkind der Darstellung ist. Weit mehr aber als in deutschen Aufführungen kam die Rolle der Königin zur Geltung, die eine vorzügliche Wiedergabe fand: die Wahrheit des Ausdruckes erschütterte, vielfach aber hob auch das stumme ausdrucksvolle Spiel den geringen Gehalt der Rolle. Die Erscheinung des Geistes ging im ersten Akt mit absichtlicher Vermeidung jeder szenischen Effektmittel vor sich; im Gemach der Mutter erschien nur der beleuchtete Kopf, der langsam hinter einem Vorhang verschwand. Von besonderem Interesse war es, daß in dieser Vorstellung ein Deutscher die Rolle des Schauspielers gab, und zwar der Sohn von Emanuel Reicher, seit Jahren in Amerika an der englischen Bühne tätig. Seine Deklamation war wärmer, als die seiner sämtlichen Kollegen; hier schlug das deutsche Gemüt durch, das dem englischen Naturell fremd ist, freilich für die Gestaltung Shakespeare'scher Figuren auch kaum in Betracht kommt. Sothern endlich als Hamlet bot eine Leistung voll Styl und Ebenmaß, für den deutschen Geschmack aber zu äußerlich, und die bald laute, bald nur geflüsterte Sprache erinnerte in ihrer Absichtlichkeit an die Eigenart französischer Tragöden, etwa Mounet Sullys, freilich fehlte das gallische Temperament. Das auch auf allen deutschen Bühnen eingebürgerte Mätzchen: Hamlet entdeckt in der Opheliensszene den lauschenden Polonius, ersparte sich Sothern ebenfalls nicht — wahrscheinlich ist die Nuance sogar englischen Ursprungs und stammt von Kean; dagegen entfiel glücklicherweise der jetzt auf der deutschen Bühne übliche tränenreiche Abschied von der Mutter. Die erste Begegnung mit dem Schauspieler fällt dadurch auf, daß Hamlet von ihm eine Anzahl Hefte empfängt,

welche die zu spielenden Stücke enthalten. Bei dem Schluß des Monologs: «Sie sollen uns die Ermordung meines Vaters spielen» hat Hamlet die vorteilhafte Gelegenheit, prüfend in den Heften zu blättern, und entgeht dadurch der Gefahr eines deklamatorischen Abschlusses. Einen feinen Zug, der verdiente auf die deutsche Bühne überzugehen, wies die Gefechtsszene auf. Nach den verschiedenen Gängen ergeben sich natürliche Pausen. Laertes wendet sich im Gespräch an die Hofleute; Hamlet indes, ehe er die Worte spricht: «Ich bin verwundet», streift langsam den Ärmel auf, prüft, überzeugt sich, und dann erst entreißt er dem Laertes, der ihm gerade im Gespräch den Rücken kehrt, die Klinge und ruft, ihm die seinige aufdringend: «Verteidigt Euch». Durch diese mimische Einschaltung wird der ganze Vorgang ungemein deutlich. Der Schluß gestaltet sich sehr effektvoll, die Leichen des Königs usw. liegen halb in der Kulisse, Hamlet dagegen stirbt auf dem Thron, den er im letzten Augenblick besteigt, in die herabhängende Hand drückt ihm Horatio die Krone. Fortinbras erscheint mit seinen Kriegern, aus den Fahnen wird eine Bahre gebildet. Hamlet langsam und feierlich darauf gebettet, mit dem Purpur des Königs zugedeckt und ihm die Krone aufs Haupt gedrückt. Unter den Klängen eines Trauermarsches ziehen die Krieger mit der Leiche des Hamlet über die Bühne.

Da diese Aufzeichnungen sich in der Hauptsache darauf beschränken, persönliche Eindrücke wiederzugeben, sei von gegenwärtigen amerikanischen Shakespeare-Darstellern von Bedeutung noch Julia Marlow erwähnt, die im Zusammenspiel mit Sothern namentlich als Julia sehr gerühmt wurde; jetzt hat sie eine eigene Gesellschaft gebildet.

Leipzig. Adolf Winds.

Die englischen Shakespeare-Aufführungen 1908.

Während des Theaterjahres 1908, das diesmal im wesentlichen mit dem Kalenderjahr zusammenfällt, da die ersten Monate des neuen Jahres keinerlei Einstudierungen gebracht haben, während dieser unserer Berichtsperiode ist heuer abermals ein Rückgang in den Londoner Shakespeare-Aufführungen in quantitativer wie qualitativer Hinsicht zu verzeichnen gewesen. Von sämtlichen großen Londoner Bühnen zusammen sind während der abgelaufenen zwölf Monate nur drei Werke Shakespeares zur Aufführung gebracht worden. Von diesen wiederum waren nur «The Merchant of Venice» an His Majesty's Theatre und «Romeo and Juliet» am Lyceum «Productions», d. h. Neuinszenierungen im eigentlichen Sinne, während die dritte, «King Henry the Fifth» am Lyric Theater nur eine Aufführung aus dem Jahre 1900 mit geringen Veränderungen erneute. Dazu kam dann Trees übliche Shakespearewoche an His Majesty's Theatre, die aber diesmal auch nur Wiederholungen aus dem Repertoir der Shakespearewoche des Vorjahres auftischte, kam dann weiter ein kurzes Gastspiel Ellen Terry's in ihrer Glanzrolle als Mrs. Ford in den «Merry Wives», an der gleichen Bühne, eine vierwöchentliche Season von F. R. Benson und eine ganz kurze Fry's.

Über die Leistungen und Tendenzen der beiden zuletzt genannten Truppen bedarf es diesmal keines weiteren Wortes, nachdem in meinen früheren Jahresübersichten ausführlich von ihnen die Rede gewesen ist.

So wären denn von den Londoner Aufführungen nur die drei oben zuerst genannten zu besprechen, von denen die Inszenierung des «Merchant of Venice» an His Majesty's durch Beerbohm-Tree (4. April 1908) zeitlich die erste war. Daß der «Kaufmann» in der Reihe der Shakespeare'schen «Revivals» von Tree nicht lange mehr fehlen würde, war vorauszusehen: das in England wie Deutschland besonders populäre Stück (Irvings Einstudierung brachte es 1879 auf 250 Aufführungen!) verspricht dem Kassierer ja einen sicheren Erfolg, und Tree's Ehrgeiz wollte sich die Rolle des Shylock auf die Dauer natürlich gleichfalls nicht entgehen lassen. Aber auch diese letzte Leistung Tree's ist durchaus nicht ohne Einschränkung gutzuheißen. Er hatte auch diesmal wieder die Handlung auf drei Akte verteilt — eine Gliederung, die übrigens weder historisch noch ästhetisch zu rechtfertigen ist und von Tree selber bereits dadurch eigentlich wieder aufgehoben wird, daß er seine Verwandlungs- und seine Aktpausen beide unterschiedslos durch Zwischenmusik verdeckt. Der erste Aufzug bestand aus zwei Szenen (1. The Rialto Bridge, 2. Belmont — Portia's House) und endete mit dem Schluß von Shakespeares zweitem Akte. Der zweite Aufzug bei Tree spielte dann ohne Zwischenverwandlung im Ghetto. «We have placed the second act entirely in the Ghetto, in order to bring the story of Shylock into greater cohesion. This, I believe, has not been done before. It enables us to see much of the life of the Jews and the customs and manners of the day. For many of the details of this scene I am indebted to the courteous assistance of high Jewish authorities». Man sieht hier aus Tree's eigenen Worten, deren letzter Satz hart an die Grenze des unfreiwillig Erheiternden streift, worauf es ihm auch diesmal hauptsächlich ankam: darauf nämlich, kulturgeschichtliche und historische Elemente in seine Bühneninterpretation der Dichtung hineinzutragen, anstatt — was besonders im «Merchant of Venice» weiser gewesen wäre — die poetischen Elemente aus dieser herauszuholen. So sah man denn wieder einmal eine Reihe hübscher und gut gestellter Bühnenbilder an His Majesty's mit den handelnden Juden der Straße, den betenden in der Synagoge (aus der endlos lang und viel zu aufdringlich das Kol Nidrei herausklang), mit dem Hin und Her von Spaziergängern und Masken, deren Massenaufgebot im Judenviertel genau so deplaziert wirkte wie die ununterbrochene Synagogenlauferei des Judenvolks an dem — nach dem Straßentreiben zu schließen — offenbar ganz gewöhnlichen Wochentage. Es ist ein Fluch (und nicht der einzige) solcher lästigen Wirklichkeitskünsteleien, daß der Zuschauer, vom Regisseur selber dazu verführt, alsbald sich über derartige Nebensächlichkeiten genaue Rechenschaft zu geben beginnt.

In seinem dritten Akt hat Tree die heterogensten Elemente zusammengeworfen. Dagegen, daß vor und nach der Gerichtsszene auf kurzer Bühne «Outside the Court of Justice» das letzte Gespräch zwischen Antonio und Shylock vor der Verhandlung (III 3) bezw. die Ringszene gespielt wird, ist nichts einzuwenden; hingegen ist der unmittelbare und pausenlose Anschluß des letzten Aktes einzig Tree's seltsamer Dreiakttheorie zuzuschreiben.

Die Darstellung konnte höchstens durch Tree's Shylock interessieren. «If there is one quality in which Shakespeare excels it is in his wide impartiality. He makes Shylock neither wholly a monster nor wholly a martyr, but something of each. To regard Shylock as a wild beast, devoid of humanity and of virtue, or, on the other hand, as the apotheosis of a usurer would be an error into which Shakespeare would scarcely have fallen.» So hat Tree seine Auffassung der Rolle auf dem Programm präzisiert. Aber er hat, obwohl äußere Erscheinung, der Ton des Organs, selbst die breite Deklamationsweise ihn für die Rolle geeigneter erscheinen lassen als für manche andere (Antonius), im Grunde zu wenig künstlerische Persönlichkeit, zu wenig positive schauspielerische Begabung einzusetzen: sein Shylock war eine technisch unzweifelhaft sehr geschickte, aber aus Dutzenden anderer Schauspielerleistungen zusammengelesene oder -gesehene und mit ein paar eigenen Einfällen ersichtlich mühsam verklaubte Aneinanderreihung kleiner Einzelzüge, die zusammen kaum ein Mosaik- und sicher kein Monumentalbild ergaben. So effektvoll auch die Szene, wo der zurückkehrende Jude sein Haus von unten bis oben nach Jessica durchsucht, oder die andere, wo er im Grame sein Haupt mit Asche bestreut, gespielt ward (in der ersteren ahmte er übrigens zum Teil Irvings Darstellung nach), sie konnten keinen Augenblick fesseln. Die Portia von Alexandra Carlisle und die Nerissa von Dorothy Minto, zwei jungen Schauspielerinnen, die in der modernen Konversationskomödie entschiedene Begabung gezeigt hatten, waren in jeder Hinsicht — vom Sprechtechnischen angefangen — reizlos und ungenügend. Am genießbarsten war von den größeren Rollen der Bassanio von Basil Gill gegeben.

Über Einzelheiten der Regie ist gleichfalls kaum viel Löbliches zu sagen. Sie behielt Charles Keans Anordnung bei, das Stück mit dem Erscheinen des Dogen in großem Gefolge zu eröffnen. Tubal muß nach Tree's Anordnung Shylock stets folgen wie ein Schoßhund: er begleitet ihn bereits in der ersten Szene, zu ihm werden die Monologe gesprochen, in seine Arme fällt Shylock nach der Fällung des Urteils ohnmächtig (!) zurück. Die oft gestrichene Rolle des Prince of Arragon wurde beibehalten. Antonio schließlich muß (der Einfall ist ebenso neu als schlecht) den glücklichen Paaren am Ende des Stücks achselzuckend und bekümmerten Blickes nachsehen: der Kaufmann von Venedig als unbefriedigter Junggeselle! — —

Gehen wir nun zu der Besprechung von «Romeo and Juliet» am Lyceum Theatre über, so kommen wir aus einer, im Ganzen genommen, immerhin noch literarischen Atmosphäre in eine, unter künstlerischen Gesichtspunkten überhaupt schon kaum mehr akzeptable. Als ein theatralisches Kuriosum und dazu als diejenige Inszenierung, die in London von allen Aufführungen eines Shakespeare'schen Werkes die absolut größte Zahl von Besuchern fand, darf sie in diesem Berichte indessen nicht übergangen werden. Es handelt sich um nichts mehr oder weniger als um eine Inszenierung von «Romeo und Julia» im gröbsten Melodramenstil. Als vor etwa zwei Jahren die Direktoren Smith und Carpenter das mit Sir Henry Irving's Tod verwaiste Lyceum Theatre übernahmen, geschah das mit der ausgesprochenen Absicht, «a popular playhouse» daraus zu machen, und im modernen England bedeutet das ja leider nicht eine Volksbühne im

Stile der in ihrer Art mustergültigen und unübertrefflichen Berliner Schillertheater, sondern ein Theater, in dem nicht nur das Entree, sondern auch die Literatur herabgesetzt wird. So spielt man denn in dem Riesengebäude neun oder zehn Monate lang vor dicht gefüllten Häusern aus ernstem und possenhaftem Blödsinn sich mischende Schundstücke von Hall Caine und anderen Autoren von ähnlich zweifelhafter literarischer Reputation, und im Frühjahr 1908 ging man daran, Shakespare zu popularisieren — ein Experiment, das man alljährlich wiederholen will. Denn leider Gottes war diese klägliche Versündigung an des Dichters Kunst und Geist, wie schon angedeutet, ein Kassenerfolg. Mit klobigen Handwerkerfäusten war jede Poesie, jede Lyrik, jede Innerlichkeit aus der Dichtung herausgerissen worden. Wie ein beliebiger jeune premier des romantischen Jambenstücks deklamierte und gestikulierte dieser Romeo (Matheson Lang) seine Verse herunter; und Julia (Nora Kerin) ließ man spielen zuerst wie einen aufdringlichen Schulbackfisch und nachher wie die unglückselige Unschuld von der Vorstadtbühne. Um beide herum gruppierten sich dann, gleichfalls so weit als möglich nach dem Edelmenschen oder dem «villain» des Melodramas hin typisiert, die anderen Darsteller. Wo in der (an sich gar nicht so üblen) Bühnenbearbeitung zartere Partien des Textes nicht gestrichen waren, wurden sie in der (nahe an vier Stunden dauernden) Aufführung heruntergehaspelt, daß sie kaum hörbar wurden: um nur möglichst rasch wieder einem tableaumäßigen Bilde Platz zu machen. So waren, bezeichnend genug, die Fechtszenen, für die man sich einen eigenen Regisseur — einen Fechtmeister — bezogen hatte, der große Triumph dieses deprimierenden Theaterabends.

Die Aufführung, die Lewis Waller, der Leiter des Lyric Theatre, an diesem von «King Henry the Fifth» veranstaltete, ist, wie erwähnt, lediglich eine Reprise einer Weihnachten 1900 von ihm und dem jetzt mit einer eigenen Shakespearetruppe die Provinz bereisenden William Mollison am Lyceum Theatre veranstalteten Aufführungsserie des nämlichen Stückes. Lewis Waller gehört zu den zahlreichen führenden Schauspielern Englands, die ihre reiche Begabung meistens künstlerisch nutzlos vergeuden, um sie lediglich geschäftlich rentabel zu machen. So spielt Waller, der auch hier natürlich selbst die Titelrolle gibt, jahraus jahrein vollkommen wertlose «romantic plays», die ihm (von dem literarischen Unwert ganz zu schweigen) noch nicht einmal genügend Gelegenheit zu geben pflegen, sein eigentliches Talent zu erweisen. Im ganzen genommen war die auf vier Akte verteilte, sich von szenischen Extravaganzen freihaltende vornehme Aufführung sicherlich die beste der wenigen Shakespeareleistungen des letzten Londoner Theaterjahres.

Bei den üblichen Shakespearefestspielen, die im Frühjahr 1908 in Stratford stattfanden, hat die Elizabethan Stage Society in der von mir gleichfalls im letzten Jahresbericht eingehend geschilderten Weise mit der vortrefflichen Truppe der Miss Horniman aus Manchester zweimal «Measure for Measure» gespielt und unter der Regie von Mr. William Poel einen lebhaften Erfolg damit errungen. Ich hoffe, späterhin noch einige Worte mehr über die Aufführung, die ich nicht sehen konnte, sagen zu können.

Mein Bericht soll mit einem Hoffnungsblick auf die Zukunft geschlossen werden. Im Januar 1909 hat man sich nach jahrelangem Zögern

endlich entschlossen, eine öffentliche Aktion und eine Geldsammlung für Errichtung eines Nationaltheaters in England in die Wege zu leiten. Es ist immerhin ein Fortschritt, daß man sich über die Frage theoretisch einstweilen geeinigt hat. Ob die notwendige Summe von 7—10 Millionen Mark tätsächlich aufzutreiben sein wird, bleibt immer noch abzuwarten.

Nottingham. Ernst Leopold Stahl.

* * *

Zur Ergänzung des Vorstehenden sei noch einem zweiten Urteile über Tree's Aufführung des «Kaufmann von Venedig» hier Raum gewährt:

Ich habe die Aufführung im April 1908 gesehen und möchte drei Dinge hervorheben: 1. Tree als Shylock war eine machtvolle Erscheinung mit innerem Feuer, ein verderbter Patriarch. Tree verzichtete auf die Irving'sche Tradition, ihn als mißverstandenes Opfer mittelalterlicher Justiz hinzustellen und hiermit einen sicheren, aber billigen Erfolg einzuheimsen. Umsomehr wurde es bei Tree verständlich, daß es für Shylocks Tochter kein anderes Rettungsmittel gab als die Flucht, und daß sie im Gegensatz zu ihm sogar zu Geldvergeudung geriet. Dieser Shylock fiel auf den armen Antonio mit einer Wucht, die etwas Dämonisches hatte. Und daß ein solcher Gewaltmensch, vor dem die eigenen Stammesbrüder scheu sich beugten, dann vor Gericht so zusammenbrechen mußte, bis zum Anbot «Gebt mir das Kapital», war eine der merkwürdigsten Seelenkatastrophen, die ich jemals im Theater erlebte. 2. Alexandra Carlisle als Portia war schön und vornehm — das ist für diese Rolle schon ein gut Teil des Wesens; und hatte sie noch nicht volle Freiheit gewonnen, so hatte dies andererseits den Vorteil, daß man ihrer natürlichen Wärme und Schalkhaftigkeit um so lieber glaubte. 3. Was die Ausstattung betrifft, glaube ich, daß selbst der ernsteste Philologe sie bei Shakespeare nicht spartanisch zu wünschen braucht, und so hab ich mich an den üppigen Bildern von Venedig und venetianischem Leben, die bei Tree geboten wurden, rückhaltslos ergötzt. Die Umgebung soll in diesem Stück zu starker Wirkung kommen: sie sondert den Juden aus, wirft den erforderlichen Schatten auf sein Tun, greift feindlich in sein Haus ein und trägt andererseits freundlich den leichten Sinn seiner adeligen Gegner. Beerbohm Tree hat nach meiner Ansicht mit seiner Ausstattungs k u n s t — es war mehr als eine Technik — das innere Leben des Stückes uns beträchtlich näher gebracht.

A. Brandl.

«Was ihr wollt» in Petersburg 1908.

Das «Kleine Theater» in Petersburg, das hier Shakespeares Dramen häufiger vorführt als die anderen Bühnen, das auch durch Aufführung von Shakespeare-Dramen als Nachmittagsvorstellungen Verdienste um die Verbreitung Shakespeares in Petersburg hat, begann in diesem Jahre die Herbstsaison mit dem «Dreikönigsabend». «Dreihundert Jahre sind es her, genau 300 Jahre», so kündete der Theaterzettel, «daß sich der große Shakespeare

in seine Jassnaja Poljana zurückzog, und wenn man an diesen Moment seines Lebens denkt, so denkt man natürlich zunächst an den «Dreikönigsabend». Das Lustspiel beginnt mit Musik und endet mit einem Liede. In diesem lyrischen Rahmen liegt das ganze Wesen des melodischen Stückes. Umweht vom Zauber reiner Liebe, von Naivetät, kindlich-weiblicher Schelmerei, erinnert das Stück an Pastelle Liotards. Der Name «Lustspiel» paßt nicht zu ihm. In dieser spröden, durchsichtigen Lyrik, in dem «vorsichtigen» Kolorit ist sein ganzer historischer Sinn.» Dem in diesen Worten angedeuteten reichen künstlerischen Inhalte wurde die Aufführung nur teilweise gerecht. Das ganze Stück spielte ohne jeden Dekorationswechsel vor dem Schlosse der Gräfin Olivia, das mit seinen Türmen, Zinnen, Erkern und Mauern in der Tat ein prachtvolles Bild abgab. Diesem schönen Bilde zu Liebe mußte man sich viele Unnatürlichkeiten gefallen lassen. Der Herzog war gezwungen, um überhaupt auftreten zu können, stets, von seinem ganzen Gefolge begleitet, auf einer Sänfte getragen, vor Olivias Schloß eine Art Fensterpromenade zu machen. Die Kneipszene des zweiten Aktes wurde im Freien abgehalten, und verlor dadurch den Reiz intimer Gemütlichkeit. Malvolio berief die Lärmenden vom Balkon des Schlosses aus, ohne überhaupt mit ihnen in Berührung zu kommen. Bei dem Dialog mit Olivia (III, 4) stand er unten und Olivia hoch oben auf dem Balkon; alles das nur, um den Balkon, der einmal da war, zur Geltung zu bringen. Von den männlichen Rollen waren die Junker Tobias und Andreas sowie der Narr gut charakterisiert. Malvolio war mißlungen. Der Darsteller machte aus ihm bloß einen dummen Gecken; es fehlte jede feinere Charakterisierung, vor allem der Zug ins «pietistische». Dazu war noch die Stelle, wo Malvolio als «Pietist» bezeichnet wird (II, 3), aus unbekannten Gründen gestrichen. Olivia, Viola und das Kammermädchen Maria waren graziös und anmutig. Die Frauen Shakespeares gelingen überhaupt auf der russischen Bühne weit besser als die Männer. Das Wesen der russischen Schauspielkunst, die schlichte Wahrheit, kommt in Frauenrollen viel besser zur Geltung als bei Männerrollen, für deren künstlerische Durchführung die Charakterisierungskunst und das Stilgefühl der russischen Schauspieler nicht ausreicht. Die Diktion aller Darsteller war recht mangelhaft, so daß vieles vom Text verloren ging. Das Tempo wurde oft zu langsam genommen. Die Kostüme waren ebenso prächtig wie die Dekorationen. Das Bestreben, aus Shakespeares Dramen Ausstattungsstücke zu machen, wird den hiesigen Bühnen oft gefährlich, da der künstlerische Inhalt der Stücke bei dieser Ausstattung gewöhnlich zu kurz kommt. Im Anfang der ersten Szene begnügte sich die Regie nicht damit, Musik ertönen zu lassen, sondern ließ eine Person aus dem Gefolge des Herzogs das Lied «Komm herbei, komm herbei, Tod» vorsingen. Das Schlußlied vom «Regen und Wind» wurde von dem Narren, den Junkern Tobias und Andreas sowie von dem ganzen Gefolge Olivias und des Herzogs händeklatschend und tanzend im Chor gesungen und gab einen munteren, fröhlichen Schluß.

St. Petersburg. Richard Gebhard.

«Was ihr wollt»
auf der Bühne des Berner Stadttheaters 1908.

In dem statistischen Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke kann das Berner Stadttheater für die Spielzeit 1907—08 nur ein einziges Stück als aufgeführt verzeichnen: das im Verlauf der letzten Jahre so oft und in so mancherlei Gestalt dargebotene Fastnachtsspiel «Was ihr wollt». Das bedeutet dem Anschein nach einen Rückschritt im Repertoir gegenüber dem vorangegangenen Jahre, in der Tat aber beweist schon die Zahl der Aufführungen (6), daß von einem Nachlassen des Interesses nicht die Rede sein kann. Es handelte sich auch hier um den Versuch, ein Shakespeare'sches Werk zu der vom Dichter beabsichtigten Wirkung zu bringen und demgemäß zu vermeiden: 1. das häufige Fallen des Vorhanges, das ein gesammeltes Genießen jeder Shakespeare'schen Dichtung zur Unmöglichkeit macht; 2. Eingriffe in die ursprüngliche Anordnung der Szenen; 3. störende Zutaten von seiten der Regie. Zur Durchführung dieser Forderungen mußte eine von der Opernbühne verschiedene szenische Basis geschaffen werden. An bauliche Veränderungen (Überdachung des Orchesterraumes; Errichtung der Hagemann'schen «Türme» zur Begrenzung und Flankierung der Vorderbühne) war mangels der dazu nötigen Mittel nicht zu denken, und es wurde unter gebührender Einschätzung dieses schwerwiegenden Umstandes folgendermaßen verfahren: die Bühne wurde durch den vielumstrittenen, aber auf alle Fälle sehr praktischen Mittelvorhang hinter der zweiten Kulissengasse in zwei Teile zerlegt. Der vordere, zu ebener Erde, blieb vollkommen neutral und stellte je nach Bedarf Straße, Seeküste oder Garten dar; das einzige Versatzstück, die unentbehrliche Hecke, hinter der Tobias, Christoph und Fabio die Wirkung des von ihnen ausgelegten Köders auf Malvolio beobachten, trugen zwei Bühnenarbeiter kurzer Hand auf die Szene. Der hinter dem Vorhang liegende, um drei Stufen erhöhte Teil der Bühne diente als Innenraum. Hier spielten sich sowohl die Auftritte im Palaste des Herzogs wie im Hause Oliviens ab, und es genügte zur Charakterisierung der veränderten Örtlichkeit vollkommen, die wenigen benötigten Einrichtungsteile jeweils umzuwechseln. Der dekorative Rahmen selbst veränderte sich nicht. Um die Einheitlichkeit des Raumes zu rechtfertigen, hatte sich die Spielleitung einen Wink zu Nutze gemacht, den die Bühnengeschichte des Werkes selbst bietet: die erste uns bezeugte Aufführung von «Was ihr wollt» verzeichnet im Jahre 1602 der Londoner Jurist John Manningham in seinem Tagebuch. Er wohnte ihr bei Gelegenheit des Jahresfestes der Barrister im Banquetsaale des Middle Temple bei. Demgemäß stellte die Dekoration der Hinterbühne den bei der high-table gelegenen Teil dieser Halle dar, in dessen Bereich die Truppe des Lord Oberkämmerers das Spiel zur Darstellung gebracht haben mag. Über diese Fiktion wurde das Publikum auf dem Theaterzettel kurz aufgeklärt. Sie war sehr wohl durchführbar, denn die Oberbühne wird nicht benötigt, und die Unterbühne tritt nur einmal, als Malvolios Kerker, in Aktion. Schwierigkeiten entstanden daraus nicht: eine der Türen an der Hinterwand, in Über-Manneshöhe durch gotisches Schnitzwerk durchbrochen, galt als Zugang zu dem Gelaß, aus dem die

Stimme des übel Mitgenommenen mit ausreichender Vernehmbarkeit kläglich hervortönte. Auf dieser szenischen Grundlage schlichtester Art, die aber dessen ungeachtet das Stellen wirksamer Bühnenbilder sehr wohl erlaubte, zog die ausgelassene Handlung in knapp $2^1/_2$ Stunden, unter Einrechnung einer Pause von 10 Minuten nach dem zweiten Akt, in beschwingtem Tempo wie eine fröhliche Improvisation vorüber. — Auch in der Behandlung der so überaus wichtigen musikalischen Einlagen führte die auferlegte Beschränkung in den Mitteln keineswegs zu einem Abbruch in den Wirkungen. Auf begleitende Musik modernen Ursprungs wurde verzichtet. Das erste Lied des Narren — *O mistress mine, where are you roaming* — liegt in Thomas Morleys wundervoller Komposition vor (leicht zugänglich in A. Moffats *Minstrelsy of England*, s. 16). Dieselben Klänge begleiteten zärtlich und sehnsüchtig, von einem kleinen Orchester hinter der Szene gespielt, die Eingangsworte des Herzogs, so daß der ganze erste Teil des Stückes von dieser lieblichen Weise durchzogen war. Eine alte traditionelle Melodie (mitgeteilt nach Chappell in Elsons *Shakespeare in Music*, London, 1901, ss. 321—22) steht auch für das Schlußlied des Narren — *When that I was and a little tiny boy* — zur Verfügung. Sie wurde mit Unterstützung von Trommel und Querpfeife gesungen. Leider fehlt ein ähnlich alter Satz von *Come away, come away death*; doch bot die ergreifend schöne Vertonung durch T. A. Arne (s. *The Vocal Music to . . . Twelfth Night*, London, S. French) befriedigenden Ersatz. — Die ganze Einrichtung von «Was ihr wollt» hielt sich von vornherein von dem Gedanken fern, etwa die oder eine Shakespeare-Bühne mit historischer Treue wiederholen zu wollen. Es handelte sich lediglich darum, im Interesse des aufzuführenden Werkes einige ihrer Prinzipien in den baulichen Verhältnissen eines modernen Bühnenhauses zur Geltung zu bringen. Die Voraussetzungen waren schwierige, die Prophezeiungen entsprachen der Finsternis, die über den Geistern der maßgeblichen Organe mittel- und kleinstädtischer Theater zu lagern pflegt, aber der Erfolg entschied auch hier fraglos für die gute Sache. Das Wichtigste scheint mir zu sein, daß die Illusionsfähigkeit des Publikums der einfachen Ausstattung gegenüber vollkommen ausreichte, und das in einer Stadt, die eher an ein zu viel als ein zu wenig von Maler- und Zimmermannsarbeit auf der Bühne gewöhnt war. Mehr noch: man empfand die Entlastung des Auges als eine willkommene Erleichterung. Über die Vorzüge des Wegfalls der Spielunterbrechung dank der Einführung des Mittelvorhangs ist kein Wort mehr zu verlieren. Trotzdem hatte ich den Eindruck, daß es gerade bei Stücken wie «Was ihr wollt», die mit einiger Beharrlichkeit an derselben Tonart festhalten, von Vorteil ist, mehr als eine größere Pause eintreten zu lassen. Die Aufzüge 1 und 2 (nach Schlegel) vertragen ununterbrochenes Weiterspielen, vor dem fünften Aufzug aber machte sich einige Ermüdung fühlbar, die durch ein nochmaliges Senken des Hauptvorhanges ohne Zweifel zu beseitigen gewesen wäre. Der festen Überzeugung, daß die Vorzüge einer solchen Einrichtung nicht nur, wie vielfach geglaubt wird, bei Shakespeare'schen Werken leichteren Stiles zu Tage treten, möchte ich zum Schlusse meines Berichtes Ausdruck geben. Je größer die Anlage der Dichtung, desto gebieterischer das ihr innewohnende Bedürfnis nach Echtheit in der Darstellung, nicht hinsichtlich

der Gewänder und des landschaftlichen Bildes, sondern der dramatischen Linie, deren klares Hervortreten mit der reinen Wirkung des Kunstwerkes unauflöslich verbunden ist.

Basel. Hans Hecht.

Die Münchener Shakespeare-Vorstellungen von 1908.

Im verflossenen Jahre zeigte die Pflege Shakespeares hier eine viel regere Liebesmühe. Manche Gastdarstellungen kamen, bei welchen die Bewerbung um Aufnahme in das Hoftheaterpersonal und zwar meist mit Grund ohne Erfolg blieb, obwohl unter anderen sich ein so schätzenswerter Künstler, wie Herr Lehrmann (Kassel) als Shylock, in dessen Bild er in Galle und Gift die in allen Lagen nie mangelnde Geschmeidigkeit in seltener Weise hervorkehrte, und darauf mit minderem Glück als Jago einführte. Auch Albert Heine, den wir leider seitdem einbüßten, spielte uns dann seinen Jago, der aber nur in Einzelnem, wie in der ergötzlichen Versinnlichung vollendeter Schlauheit neben vollendeter Dummheit in der ersten Szene mit Rodrigo, so recht gelang und als der «gute, redliche, ehrliche Jago» mit den verborgenen Tücken nicht entgegentrat. Nachdem ich dann einer Wiederholung des «König Lear» gedachte, in der Herr Jacobi nach einem, wie ich höre, durch Unwohlsein verschuldeten Nachlassen in der Hauptrolle wieder auf der Höhe stand, gehe ich zu den neuen Unternehmungen über.

Da draußen im Bezirke der großen Kunstgewerbeausstellung, wo sich Tausende von Waren reizvoll in reizvoller Umgebung dem Augenscheine darweisen, kam «Was Ihr wollt» auf einem — «Künstlertheater». Auch hier sollte mit einem Male der Augenschein in sein Recht eingesetzt werden, der angeblich von der bisherigen Bühnenkunst vernachlässigt war. Ein «Künstlertheater», welches gediegene Theater ist ein solches denn nicht? Die Künstler, die da herrschen und nicht vom ersten Platze verdrängt werden dürfen, sind im Bunde der Dichter und seine Schauspieler, diejenigen Meister, welche das menschliche Seelenleben in ununterbrochenem Fortgange der Zeit und der Handlung hinter den Wänden der im Raume gedehnten Körperwelt uns offenbaren. Dies neue «Künstlertheater» doch will unter der Leitung von Malern eine «Raumkunst» in Übereinstimmung mit jener stilgerechten Ausstellungskunst fürs Auge bescheeren. Das Auge, neben dem Ohr, verlangt auf dem Theater sein unbestreitbar volles Recht, vor allem im Mienenspiel, im Gebärdenspiel der Schauspieler, die bis ins Kleinste durch jegliche Leibesregung möglichst die Seele in ihrem Atmen belauschen lassen sollen. Außerdem verlangt, wie ich schon früher hier eindrücklich machte[1]), alles, was mit der Kunst sich berührt, nach kunstgemäßer Form. Die Kostüme der Bühne, die überdies in engstem Zusammenhange mit dem Bewegungsspiele der Schauspieler stehen, sollen nicht bloß richtig und, wie Ed. Devrient besonders einschärfte, dabei schicklich für die dramatische Aktion, sie sollen auch, wo es mit dem Charakteristischen

[1]) Siehe Jahrbuch XXXVII, 1901, S. 189 f.

zusammengeht, geschmackvoll sein. Dies Letzte ist ebenfalls von den Dekorationen zu wünschen, die mit ihren raschen Abkürzungen des Raumes an Stelle der umständlichen Schilderungen des Epikers freilich immer bloß dienend einen gefälligen, die Stimmung unterstützenden Hintergrund abgeben dürfen und nur in Verfallszeiten der Bühne und Kultur, da ein Gleichwert zwischen der Verschiedenartigkeit des dramatisch sich fortbewegenden Seelenlebens und des äußeren Schauplatzes unmöglich festzuhalten ist, zur Hauptsache werden. Je feiner und bescheidener vom bildenden Künstler die Dekoration in einigen Aufführungen, die wir sahen, gegeben wurde, desto unangemessener war es, dies «Künstlertheater» mit betäubendem Zeitungslärm anzukündigen. So wie in der ersten Vorstellung dieser Bühne die drei Erzengel die Schöpfung Gottes priesen, so verherrlichten sofort den Ruhm dieser anderen Wunderschöpfung drei andere Erzengel hintereinander unter dem Strich des gelesensten Münchener Blattes, daß es bis zu den Wilden schallte. Wenn mit Tugenden der Szene Untugenden, die das wahre Wesen des Dramas aufheben, sich verbinden, dann verrät sich das Leere, über das volle Lungen hinwegtäuschen sollten. In der Tat war der dramatische Wert der Vorstellung von «Was Ihr wollt» (Regie: Herr Basil) sehr gering. Das Stück war stark zusammengestrichen, hatte von dem Bearbeiter G. Fuchs sogar Veränderungen und Zusätze erfahren (z. B. anstatt Violas singt vor Orsino der Narr das alte Volkslied, Viola-Cesario weiß dem Herzog von einer Schwester rührendes zu erzählen), und wurde mit unerhört langen Pausen fortwährend nach dem Grundsatze zugerichtet: «Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!» Auf die Tiefe dieses Lustspieles in jener Gegenüberstellung von Schein und Sein, die ich als Grundthema und das eigentlich Subjektivische der Shakespeare'schen Kunst immer wieder erläuterte, habe ich im Berichte vor drei Jahren [1]) gedeutet, und ich glaube kaum, daß aus der jetzigen Aufführungsart solcher Sinn den Hörer anmutet, dem nach der Absicht des Bearbeiters dagegen aus einem marineblauen Gedankenstriche, der überall die Dekorationen begleitet und das Meer versinnlicht, die enge Berührung der Handlung mit den Tücken der See gegenwärtig gehalten werden soll. Auf die See, die ich als Mitspielerin in diesem wie in anderen Shakespeare'schen Dramen bezeichnete, habe gerade ich im erwähnten Berichte gleichfalls gewiesen. Aber, wie drollig wäre es, wenn wir im «Kaufmann von Venedig», in «Antonius und Cleopatra», im «Sturm» usw. zum Frommen dieser Vergegenwärtigung überall solchen blauen Streifen einführten — — ?? Außer den unmittelbar nahen Dingen des Raumes, die der feinen Andeutung bedürfen, gibt es doch gewiß andere, die dem Rechte vermittelnder Phantasie verbleiben. Die komischen Auftritte wurden durch übermäßige Derbheit der Behandlung (ich erinnere nur an die Mundfontaine, mit welcher der Darsteller des Junker Tobias Malvolios Glatze salbte, und an die blauen Kniebänder, die Malvolio am liebsten in Nasennähe Olivias gebracht hätte) so in den Vordergrund gerückt, daß die Haupthandlung nur zum Bindeglied wurde. Der Übermut der Komik soll hier vollen Raum erhalten, doch denke ich, wirkte er in früheren Vorstellungen weit glücklicher, indem er sich das feine Maß bewahrte. Eine

[1]) Siehe Jahrbuch XLII, 1906, S. 327 ff.

Machtwirkung durch einen durch Minuten anhaltenden und sich stets wieder erneuernden Katarakt des Lachens, der das ganze Publikum suggestiv miterschütterte, als wolle er Bühne und Publikum nicht loslassen, übten die beiden Junker, Marie und Fabio angesichts des am Narrenseile geführten Malvolio aus. Aber war das nicht Natur, vollendete Natur und deren Nachahmung vollendete Kunst? Gesetzt, daß es echte Natur und Kunst an sich war, hört es auf, das zu sein, sobald es als einzelnes nicht für das Kunstwerk im Ganzen wirkt. Was in so massiver Art dieses, sozusagen aus den Angeln hebt, ist höchstens etwas Künstliches, nichts Künstlerisches. Naturalistisch will ja diese neue Bühne durchaus nicht sein! Da man auf schöne Sinnlichkeit auf diesem Theater solchen Nachdruck legt, ist auch das Verwunderliche zu erwähnen, daß Olivia, welche nach Mariens Wort die gelbe Farbe haßt, eben da, als ihr Hausmeister sie mit den gelben Hosen bestricken will, selber ein — gelbes Kleid trägt! Solch Verfahren durfte dieser «Künstlerbühne» am wenigsten unterlaufen. Von der äußeren Szenenanlage sei noch das gleichmäßig von unten und oben den Bühnenraum erfüllende Licht angeführt, das bei seiner Fülle den Gebrauch der Schminke unnötig macht. Das gefällt. Ob indes, da Bühnen, so lange es deren gab, durch allerhand Mittel der Einkleidung, des Maskenwesens oder der Beleuchtung die Naturwirklichkeit umgingen, mit dieser Natürlichkeit der menschlichen Erscheinung auf dem Theater ein wahrer Gewinn erzielt sei, das weiß ich nicht. Die Kostümierung lief in manchem der oben hervorgehobenen Vorschrift Ed. Devrients zuwider: Für den Schauspieler in der Bewegung war sie ungefällig, so die Narrentracht mit den bei jedem Schritte flatternden langen Bändern und die tief in den Nacken hangende Schopfhaube der Marie.

Die weiblichen Rollen gelangen in der Darstellung besser als die männlichen. Fräulein Lossen als Olivia spielte besonders gut den Auftritt, als sie sich in die verkleidete Viola verliebt, die von Frau von Hagen bei Wiederholungen der Aufführung im Residenztheater mit immer erhöhter keuscher Anmut erfaßt wird. Frau Giseke war in ihrer Ausgelassenheit als Marie ohne zu grelle Übertreibung. Diese vermied in einzelnem nicht Herr Basil als Junker Christoph, den er indes im ganzen mit frischer Natur ausstattete. Der Narr blieb hinter den vorzüglichen Darstellungen des Herrn Rohde und auch des Herrn Geis diesmal arg im Rückstande, obwohl es ein sonst hochbegabter Schauspieler ist, der sich an ihm versuchte. Wie er schon äußerlich auf das Unvorteilhafteste zugerichtet war, gebrach ihm vom Liebenswerten in der Munterkeit jegliche Spur; er war wie eine Holzbirne. Daß Herr Wohlmuth den Malvolio nicht wieder übernahm, ist gar sehr zu beklagen, der von Herrn Höfer mit viel zu gewaltsamer Komik, ob auch teilweise mit trefflichem Mienenspiel, gegeben wurde.

Seitdem Dr. Eugen Kilian als Dramaturg und Regisseur des Amtes waltet, zeigten sich seine ernsten Kunstbestrebungen bisher besonders in der Pflege Shakespeares. Es kamen die unserem Theater sehr entlegenen Werke: «Antonius und Cleopatra» und «Maß für Maß». Wer die Quellen Plutarchs für das erste Stück mit dessen Ausführung vergleicht, muß bemerken, in welchem Grade die ganze «Haupt- und Staatsaktion», die in der Auflösung des zweiten Triumvirates mit dem Ende der Republik das

Caesarentum herbeiführte, mit der Fülle ihrer Ereignisse und Gegensätze die schöpferische Phantasie Shakespeares reizte, selbstverständlich dabei als Kern der Handlung der Niedergang und Untergang des kriegsgewaltigen Imperators in den Fesseln der Ägypterin. Daneben wird uns veranschaulicht, wie auch die Macht des Weines einen Triumvir zu Boden wirft und wie sogar die Zukunftsherrschaft des nüchternen Oktavian an einem Haare hängt, als auf der schaukelnden Meeresflut der Seeräuber bereit ist, den ganzen Triumvirat zum Orkus zu senden. Diese Flüchtigkeit und Nichtigkeit der Erdengröße offenbart uns aber, sein Grundthema von der Scheinwelt des Irdischen wieder deutlichst hervorkehrend, am klarsten der Dichter in der Gestalt des starken Helden, der, wie er gegen Ende des Stückes nach allen fruchtlosen Versuchen der Selbstwiedergewinnung wehmütig klagt, zerflattern muß wie eine Wolke: Bald scheint sie Drache und Löwe, bald Burg oder Bergesgipfel mit grüßenden Wipfeln, bald wieder ein Roß. «Siehst du mich noch?» fragt Antonius den Freund; denn zuletzt ist das alles nur Lufttäuschung und Wasser im Wasser. Wenn man die unendlich verschiedenen Arten, in denen Shakespeare die Liebe der Geschlechter gestaltet, zusammenstellt, dann ist es ein Gegenbild zum Antonius, das sich dem Blicke aufdrängt: der jugendliche Troilus, der in den Liebesbanden der Buhlerin Cressida zu verderben droht, bis er umgekehrt wie der im Siegeslorbeer dahinsiechende Römerheld mit plötzlicher Stärke seine Ketten zersprengt und seine Troer zur Rache für Hektor auf die Siegesbahn fortreißt. Auch die vom Unverstande tief herabgesetzte Tragikomödie des Troerkrieges vermöchte vielleicht noch einmal auf der Bühne zu wirken, wenn sie Szene um Szene mit der rechten Schätzung ihrer eigentümlichen Bedeutung ins Leben träte. Zu den leichteren Bühnenaufgaben gehört sie so wenig wie «Antonius und Cleopatra». Das Hinschwinden einer ruhmvollen Heldengröße durch selbstverzehrende Leidenschaft vor der Gründung der Alleinherrschaft durch den kühlen klugen Augustus beherrscht die Handlung und dieses Siechtum aus dem eigenen Inneren ersetzt hier jeden äußeren starken Konflikt, in dem sich insgemein im Drama Spiel und Gegenspiel begegnen. Damit wird aber der dramatischen Wirkung auf dem Theater das entzogen, worin meist, so zu sagen, sich ihre kräftige Muskelbewegung bewährt. Ist man mehr als sonst in diesem Römerdrama auf Fühlsamkeit der Nerven, als auf ein Spiel innervierter Muskeln gewiesen, so kann das nur durch vollendete Lösung der schauspielerischen Aufgaben und am allermeisten durch eine volle Gestaltung Cleopatras ganz mit der eigentümlichen Mischung von Temperament und Wesen, in der sie der Dichter hinstellte, ausgeglichen werden. Cleopatra ist eine der schwierigsten Frauenrollen Shakespeares und der Bühne überhaupt. Versteht es eine Schauspielerin, in unablässigem Wechsel ihrer Verstellungen und Künste auch das Dauernde ihres Wesens zu treffen, ihre bewunderte Majestät und noch mehr in Hauch und Blick die Glut, die für den «römischen Herakles» nicht flüchtig, sondern unvertilgbar sie durchlodert, dann ist für die Gesamtwirkung Bestes gewonnen. Es ist da manches Beiseitespielen angebracht und es fehlt nicht an Stellen, die für den Ausdruck ihrer echten Liebesglut Gelegenheit bieten, wie z. B. als sie, den Rat der guten Charmion verschmähend, meint, «das sei der Weg, ihn

zu verlieren». Heraushören soll man da, wie die Listen ihrer Gefallsucht nur Waffen sind, den allerfurchtbarsten Verlust abzuwehren. Oder das eine bei Seite gesprocheue kurze «O», in dem sie beim Anhören der sie kirrenden Botschaft Oktavians sich Luft macht, welchen Ausdruck muß es haben! Oder das Bekenntnis ihrer reifen Frauenliebe vor den Dienerinnen, das sie vor Antonius selber versteckt, wie muß es im Gegensatz zu den sonst zuckenden Launen als süß und tief sie verzehrender Seelentraum gesammelt und machtvoll austönen! Einer Künstlerin, der solches gelingt, werden dann glaubhaft auch am Schlusse die Worte anstehen:

Gefaßt ist mein Entschluß, ich habe nichts
Vom Weib mehr in mir, jetzt von Kopf zu Fuß
Wie Marmor bin ich stark, der Mond im Wechsel
Ist nimmer mein Planet.

Der starke Held wie eine Wolke verflatternd und das in List und Schein geübte Weib gefestet in männlicher Willenskraft! In solcher Umkehrung der Geschlechter, wie er es auch sonst liebt, gestaltet Shakespeare hier seine Offenbarung vom Schein und vom Sein. Antonius vollbringt den Selbstmord zwar nicht würdelos, doch nicht mit alter Römerkraft, zaudernd und unsicher. Wenn Herr Lützenkirchen, ohne daß Antonius zu seinen besten Rollen gehört, doch eine recht achtungswerte, immer mehr bei Wiederholungen vervollkommnete Darstellung dieser von seiner Leidenschaft zerfressenen und in müder Verzweiflung endenden Manneskraft bot, so beschränkte sich Fräulein Rottmann im Spiele Cleopatras viel zu sehr auf den Ausdruck sinnlicher Koketterie, um uns die Wahrheit darin und die Größe der Heldin recht fühlen zu lassen. Auszeichnung unter den übrigen Darstellern verdient Herr Gura für die Wiedergabe des Enobarbus als des wackeren altrömischen Soldaten, der unzugänglich rauh der vor seinen Blicken sich vollziehenden Entartung, nachdem er lange umsonst dagegen die Schutzwehr derben Spottes verwandte, entflieht, doch den tötenden Gram mit sich nimmt. An der sonstigen schauspielerischen Darstellung hätten wir, ohne daß sie starken Tadel verdiente, manches doch besser gewünscht, wie vornehmlich den allzu schattenhaft ausgefallenen Oktavian. Auf dem Zettel war als Bühnentext die Übersetzung Baudissins angegeben, von der aber nicht allein im Wortlaute beträchtlich abgewichen war. In Wirklichkeit lag eine Bearbeitung Kilians vor in der Art der Dingelstedt, Wehl, Buchholz, die ungefähr ein Drittel des Stückes, das eines der längsten Shakespeares ist, wegschneidet, doch weit zurückhaltender verfährt als Dingelstedt es im Brauch hatte. Gekürzt, umgestellt sowohl nach Sätzen wie nach Auftritten, aus weit getrennten Abständen, ist vieles, so daß die Vergleichung mit dem Urtexte nicht mühelos ist. Zusätze, obschon auch solche nicht fehlen in etlichen emphatischen Ausrufen, oder z. B. in der wiederholten im Stücke eingesetzten Lieblingswendung des Antonius von der alten «Schlang' am Nil», sind in reicherer Ausdehnung gescheut worden. Wenn man demnach vom echten Shakespeare-Texte, dessen getreue Aufführungen ich immer als einen Hauptgewinn unserer Shakespeare-Bühne wert hielt, sich ziemlich weit entfernte, räume ich doch ein, daß bei einem Drama, das schon mit dem Kerne seiner

Handlung nicht leicht die volle Wirkung sich erobert, der Versuch sich empfehlen konnte, mit Einschränkung des Beiwerkes jene Haupthandlung besser hervorzukehren. Gleichwohl scheint es mir, daß auf diesem Wege, wollte man ihn beschreiten, doch zu weit gegangen wurde. Insbesondere finde ich von den Gesprächen der beiden Hauptpersonen selbst manches, in dem ein starker Gefühlsnerv liegt, zu wertvoll, als daß man es tilgen dürfte, so die gemütsweiche Rede des Antonius an sein Gefolge (IV, 2):

Treue Schar,
Würd' ich in euch, ihr vielen, doch verwandelt usw.

Die Gefühlsbeweglichkeit des Antonius, dessen «Verstand» wie es heißt, «einschrumpft, wenn sein Herz wächst», steht, wie sie schon im «Julius Caesar» sich kenntlich macht, dort aber in der genialen Forumsrede eingebungsreich dem Kopfe dient, bei Shakespeare durchweg im Widerspiel zur Gelassenheit des Augustus. Ebensowenig sollte von den Reden, in denen Cleopatra Antonius nach seinem Tode als Heldenideal verherrlicht und mit schwelgendem Auge ihrer Liebesfülle den Wert dessen, den sie lebend kränkte und schalt, einsaugt, so Wundervolles fehlen wie:

Wenn es solchen gab je oder gibt,
Geht's über's Maß der Träume. Die Natur
Darbt sonst, der Dichtung Wundern gleichzukommen;
Doch daß Antonius sie ersann, dies hebt sie
Über die Phantasie und macht zu Spott
Ganz deren Schatten.

Gerade das dramatisch bewegte Gefühlsleben der beiden Hauptpersonen in Widerspiel, Wandlungen, Steigerungen ist in diesem Werke, wie erwähnt, Ersatz für anderes. Anzuerkennen ist das entschiedene Geschick, mit dem der äußere Teil der Regie, in dem gewöhnlich ihr eigentliches Wesen erblickt wird, der Anschaulichkeit gerecht wurde. Namentlich gab das Gelage auf dem Schiffe ein übersichtlich lebendiges Gemälde. Die andere noch viel kostbarere Regiearbeit, die Ineinanderfügung der einzelnen schauspielerischen Darstellungen zum einheitlichen Kunstganzen ist das, worin der Regisseur, der nach einem richtigen Ausspruche Eugen Kilians in einem Aufsatze am schönsten im verborgenen schafft, am meisten zurücktritt und erst allmählich, wenn er die seinen Wünschen angepaßten Darstellungskräfte sich gewann und auch unzureichendere hob, kenntlich werden kann.

Ebenso fremd unserem Theater blieb das freilich unseren Zeitanschauungen auch teilweise befremdliche Stück «Maß für Maß». Und doch versagt sich unsere Bühne viel, wenn ein Werk von so eindrucksmächtiger Handlung, deren Konflikt anders als in «Antonius und Cleopatra» heraustritt, ihr entfällt. Auf der weiten Erde gab es keine Zeit, in welcher Ehebruch mit dem Tode geahndet wurde. Wenn uns trotzdem Shakespeare in Anlehnung an eine Novelle und ein Schauspiel seiner Zeit dies zu glauben zumutet, weiß er, daß in den sinnbildlichen Voraussetzungen eines Märchens für die Wahrheit der Seelenzeichnung kräftigere dichterische Motive ruhen können, als in der Alltagswelt. Des Märchenartigen gibt es in den Vor-

aussetzungen seiner Tragödien wie Komödien bei ihm genug. Ja, schließlich ist anderes in diesem Stücke mitten im Gange der Handlung, was der heutigen Gefühlsweise befremdender ist. Noch vor «Antonius und Cleopatra» (ca. 1607) entstanden, gehört es in die Zeit (ca. 1604), da dem Hamlet Shakespeares große Tragödien Othello, Lear, Macbeth, Caesar und Coriolan folgten. Der Gegensatz des Scheins zum Sein des Lebens ist hier so deutlich wie möglich wieder ins Licht gestellt und aus der Spruchweisheit des Stückes, die vielleicht reicher ist als die von Hamlet und Lear, könnte man darüber eine Fülle beibringen. Sogar Angelo weiß es:

O Rang und Würde!
Wie oft durch Form und äußre Hüll' erzwingst du
Ehrfurcht von Toren; lockst die Bessern noch
Durch falschen Schein!

und:

Zeichnet auf Teufelshörner «guter Engel»,
Sind sie kein Teufelszeichen mehr.

Und im Hinblick auf den, der mit solcher Lüge den Engelsnamen vereint, spricht der Herzog:

Was kann da drin man nicht verstecken,
Wenn Engelszüg' es außen decken!
Erzeugt in Lastern wie hüllt Schein
Die Umwelt in Verblendung ein!
Wie kann mit lockern Spinngeweben
Gewicht und hartes Ding der heben!

Julia predigt er Buße:

Die Reu' ist schwach,
Denkst du der Schmach nur, die entsprang der Sünde.
Solch Leid ist immer selbstisch, himmlisch nicht
Und zeigt, daß wir aus Liebe nicht dem Himmel,
Aus Furcht ihm dienen.

Alle die an Claudio gerichteten Mahnreden Vincentios über den Wert des Lebens gegenüber dem Tode behandeln dies eine Hauptthema mit jener Bewußtheit, wie ich sie einmal hier als inneren Beweis für die Echtheit des «Perikles» kennzeichnete. Man erweist Shakespeare den schlechtesten Gefallen, wenn diese Reden des Herzogs im salbungsvollen Mönchstone dahinfließen. Der Herzog ist nicht der Kuttenmönch, den er spielt; hinter dem steht sogar weit mehr als ein Fürst: der ganze Mensch und Mann. Mit unmittelbarer sieghafter Wahrheitslust wird alles dies von ihm gesprochen, was dem Scheine der Welt den Krieg erklärt. Das Heiligste seiner Innenwelt tritt ihm auf die Zunge, was, wie er gleich anfangs ahnte, da er «den redlich scheinenden Angelo» (III, 1) bereits kannte, gegen dessen Scheinwesen zur Geltung kommen muß; mit inniger persönlicher Zusprache an Claudio und Julia, mit leuchtendem Blick und manchem Zurseitespielen soll es ausklingen. Dies warme Leben mangelte dem Vin-

centio des Herrn Jacobi, der sich zu sehr auf die rednerische Fähigkeit verließ. Angelo treibt keine Künste der Heuchelei; er ist der Heuchler von frecher Stirn. Dem formalen Recht huldigt er. Ob «der Dieb den Dieb richte» und ob «ein Demant, den wir nicht gewahren, im Sande zertreten werde», kümmert ihn nicht, nur dies, daß die Gewalt des äußeren Rechtes ihm selbst Gewalt leiht, und deshalb handhabt er es mit Strenge. Bezeichnend ist, daß er, den nur Besitz und Herrschaft, doch «keine Wollust je verlocken konnte», durch die Unschuld Isabellas gereizt wird; denn über die Unschuld die Macht der Verführung zu üben, gerade das erregt seine Sinne. Selbstisch verließ er die der Habe entblößte Marianne und verteidigt sich gegen sie durch Verleumden, den Preis der Rettung ihres Bruders zahlt er nach Isabellas vermeintlicher Verführung nicht, weil der Gerettete ihm gefährlich werden könnte. So tritt er nicht bloß den nicht geschauten Demant, sondern mit Lust den geschauten und jedes offene Recht mit Füßen. Mathieu Lützenkirchen bot, besonders bei der Wiederholung des Stücks, hier wieder einmal wahrhaft Bedeutendes. Beim Werben um Isabella sah man, wie jeder Zoll des heiligen Mannes in grausamer Lust sich reckte. Im gütigen und schalkhaften, doch schlaffen Escalus und zumal im milden Schließer zeigt der Dichter anders geartete Diener des Rechtes. Der reinen Isabella darf in ihrer keuschen Strenge nie die weibliche Hoheit gebrechen, wenn sie menschlich anmuten soll. Ihr Flehen für Begnadigung solcher Fehle, wie die des Bruders, ist anfangs spröde, doch mahnt sie dann Angelo an die allgemeine Schwäche und weiß genau, daß ein Gesetz, das hier schonungslos verdamme, wohl für den Himmel, doch nicht für die Erde passe. Sie ist, wie der edle Herzog, auch nachsichtig genug, die liebende Marianne statt ihrer unterzuschieben, um für alle Rettung zu erwirken. Aus Isabellas Haltung und den Reden Vincentios zu Julia erhellt, wie ganz und garnicht das menschlich natürliche Vergehen der beiden Verurteilten gerechtfertigt werden soll, doch auf dem gleichen Wege jedem wohl zu tun, «schützt den Trug vor Tadel». Dem klugen und frommen Mönche, als welcher der Herzog rasch ihr Vertrauen gewinnt, fügt sich die durchaus menschlich fühlende Isabella. Weil es in den Plan des Gerichtes, das zuletzt Vincentio abhält, nicht anders stimmt, muß sie auch die angebliche Hinrichtung des Bruders vernehmen, was von uns, ob es auch grausam scheint, in diesem Märchendrama um so eher hingenommen wird, als Isabella eine seelenstarke Art besitzt, wie die dem heftigen Empfindungswechsel gern unterworfenen Renaissancemenschen Shakespeares, und die Freude über den Geretteten folgt. Daß dieser hohen Gestalt die Darstellung des Fräuleins Lossen gerecht wurde, wird niemand leichten Herzens zugestehen; in Sprache und Bewegung war alles zu kantig, und, weil der seelische Grundton fehlte, wollten auch die Stellen gewaltiger Erschütterungen nicht recht gelingen. Isabella hört «eine Stimm' aus ihres Vaters Grab», als der Bruder beherzt dem Tode begegnen will, ihr sind die Toten Lebende; doch dieser Claudio hält, wie sie dann hört, die Ehre der Lebenden für einen guten Kaufpreis seines Todes. Claudio ist ein unfertiger, leicht bestimmbarer Jüngling, dem als besten Freund Shakespeare nicht ohne Sinn solchen Windmacher wie Lucio beigegeben hat. Die Zusprache des Herzog-Mönchs über den eingebildeten

Wert des Lebens, verstärkt durch das Zureden der Schwester, erfüllten ihn stracks mit Mut, doch ebenso geschwind verläßt ihn dieser, als sich ihm der Lichtschimmer der Rettung im Opfer der Ehre Isabellas auftut. Schier beleidigend wirkt es, daß dieser Claudio im Kerker nur an sein Loos, doch keinen Augenblick an das Mädchen denkt, das ihm ein Kind gebar; aber das stimmt nur zu dem unselbständig selbstischen Hinleben Claudios. Julia hat im Stücke nur die eine Bedeutung, daß die Denkweise Vincentios in der Ansprache an sie sich kund tut; selbst am Schlusse, als sich die Geschwister beglückt umarmen, fehlt sie. Neben der hochfühlenden Isabella vertritt in ihrer Liebe Marianne nichts als das sie ganz beherrschende Triebleben des Weibes. Verschmäht, gedemütigt, verleumdet liebt sie, obschon selber herzensgut, wie Isabella sie rühmt, den niederträchtigen Claudio unwandelbar, weil sie ihn eben liebt, und zaudert keinen Augenblick, durch Trug in seinen Armen zu liegen und den Liebesgram, in dem sie hinsiecht (IV, 1), zu heilen. Sie vertraut auf Besserung Angelos, der zu stark beschämt ist, um nicht mindestens künftig die freche Stirn zu verbergen. Die rechte Ergänzung zum Gegenstande der Handlung gibt die Schilderung niederster Sittenlosigkeit und Kuppelei, die aber der große Dichter, keineswegs beschönigend, doch mit der überlegenen Laune darstellt, die darin mehr die Schwäche, als die Verworfenheit der Menschen auffaßt. Ganz köstlich spielte Herr Wohlmuth den verlumpten Pompejus und auch der Schwätzer Lucio glückte Herrn Graumann sehr. Wie Shakespeare der niederen Verkommenheit Gnade in seiner Darstellung angedeihen läßt, so beendet er mit Gnade, die ebenso andere seiner Stücke wie den «Sturm», den «Cymbeline» abschließt, hier wiederum die Handlung. Überblickt man die Sinnfülle und Tiefe dieser Handlung, dann fragt man sich, wie man es freilich bei jedem seiner Dramen zu tun Ursache hat, wie es möglich sei, daß man Shakespeare so oft den «großen Realisten» in der Meinung nannte, als sei das Äußere und die Weltart ihm das Hauptsächliche, während er den eindringenden Blick für diese Wirklichkeiten doch nur besitzt, um ihren Schein an der Wahrheit, auf deren Grund er mit noch weit tiefer dringendem Blicke sieht, zu messen und neben den Trugbildern, die er da entdeckt, stets tiefsteingegebene Bedürfnisse der Menschenseele, deren Stillung seine Idealgestalten zum unverrückbaren Ziele haben, zu verehren. So groß als Realist ist Shakespeare nur darum, weil der große Realist unentbehrlich für den großen Idealisten ist, der die Höhe seiner Dichtergröße erst umfaßt.

Wie man «Was ihr wollt» jetzt im Residenztheater spielt, in das man das «Künstlertheater» verpflanzte, so kam «Maß für Maß» ebenfalls im Residenztheater in solcher Einrichtung, doch war es ein erfreulich verbessertes «Künstlertheater». Namentlich hatte als Regisseur Dr. Kilian, der den Zwischenvorhang scheut und lauter Verwandlungen bei offener Szene mit abwechselnd kurzen Dekorationen auch in «Antonius und Cleopatra» gab, in «Maß für Maß» einen Teil der Szenen vor einem die Prospekte verhüllenden Vorhange spielen lassen. So ging die Handlung ununterbrochenen Ganges vorwärts, und so war dasjenige der Shakespeare-Bühne, was beim jetzigen Bau unserer Theater das Wichtigste ist, übernommen worden. Außerdem war der Urtext dieses Stückes wenig geändert, und nur die Ver-

schiebung einzelner Szenen hatte man sich gestattet. Es mag pedantisch bedünken, daß wir auch solche Abänderungen, die sicherlich unnötig sind, vermieden wünschten. Aber wir sind unbedingt der Ansicht, daß zur dichterischen Form namentlich auch die Szenenfolge, wie wir sie empfingen, gehört, und daß der Plan darin gewiß ebenso zweckvoll ist, wie der Plan, den man meist nur einer äußeren Technik zu Liebe mit Umstellungen verfolgt. Man übersieht es bei ihnen so leicht, daß man verschlechtert, statt zu verbessern. Ich kann das zufällig an einem Beispiele gleich hier zeigen: Die Szene, in der Lucio den Herzog ins Gesicht schmäht, weil er ihn nicht kennt, hat Kilian vor den Auftritt, in dem Vincentio Claudio ermahnt, gerückt. Bedeutend und anziehend wird uns aber der Herzog erst durch die Gespräche mit Julia, Claudio, Isabella, und die Schmähungen Lucios kommen zur Geltung nur, nachdem wir erfuhren, wie ganz sie dem Wesen des Herzogs widersprechen. Die Dekorationen waren durchweg von ebenso feiner wie bescheidener Wirkung. Der Schauplatz für Mariannes Liebesgram bestand in nichts als in einer Mauer, über deren Torweg ein Bogen von Rosen rankt, einem Staarenkästchen, einem Baum und einer Bank. Kann man mehr mit Wenigerem geben? Möge Streben und Leben in der Pflege Shakespeares im neuen Jahre sich so fortsetzen!

München. Walter Bormann.

Die Berliner Shakespeare-Aufführungen im Jahre 1908.

Die lebhaften Anstrengungen, die seit längerer Zeit in Berlin gemacht werden, um die vielfach eingerostete Bühnendarstellung Shakespeares neu zu beleben, stehen im entschiedenen Kontrast zu den tatsächlichen Erfolgen. Bestenfalls werden mit einer Unsumme von Arbeit und mit seltener Pracht der Ausstattung ein oder vielleicht zwei Dramen bewältigt. Von einem bewußten künstlerischen Programm, das etwa in dreijähriger Tätigkeit die Totalität des noch heute lebendigen Oeuvre von Shakespeare in einem Zyklus zur Darstellung brächte, ist leider nicht die Rede. Was Brahm eben für Ibsen getan hat, tut leider kein zweiter Dingelstedt für Shakespeare, obgleich die aufgewendete Mühe gewiß nicht weniger reich belohnt würde. Die Wiederbelebung klassischer Werke, die jetzt seit einigen Jahren im Schwange ist, wird trotz aller Anstrengungen ergebnislos bleiben, weil unsere Theaterdirektoren zu sehr auf den Einzelerfolg, der sich mit einer klassischen Dichtung erzielen läßt, bedacht sind, statt mit zäher und sicherer Energie ein bestimmtes Programm, das sich die Darstellung eines ganzen Lebenswerkes vornimmt, Schritt für Schritt auszubauen. Die Einwendungen des praktischen Theatermannes, der die große Probenzahl, die Ausstattungskosten und die Notwendigkeit eines Zugstücks in Anbetracht des horrenden Etats vorbringt, gehen den Kritiker gar nichts an. Er bleibt bei seiner Ansicht, daß sich Shakespeare, wie die Klassiker überhaupt, nur in seiner Fülle veranschaulichen läßt, wenn man die Prinzipien, die uns in der Darstellung eines modernen Dramatikers leiten, geradewegs auf die ältere Dramatik überträgt. Bei einem Vergleich zwischen Ibsen (oder Hebbel)

und Shakespeare ergibt sich dann sofort folgendes: Der Dramatiker unserer Tage sieht das Schauspiel in seinen besten Werken von der Psychologie des Menschen aus an; Ibsen ist geradezu vom wirksamen Theatralischen zu der Ausschöpfung rein menschlicher Konflikte vorgeschritten. Hingegen geht Shakespeare durchaus vom Schauspieler aus, und nur kritische Eigenbrödler, die unsere Auffassung der Theatralik mit der der Spätrenaissance verwechseln, können darin eine Herabsetzung seines Genius sehen. Daraus ergibt sich, daß für Shakespeare als allein richtiger Darstellungsstil ein starkes, naives, sich an der eigenen Bilderfülle berauschendes Pathos in seelischer Vertiefung zu suchen ist. Es ist nicht die Schuld des Briten, daß wir gegenwärtig in einer Epoche der Schauspielkunst leben, der alles Pathetische fremdartig und abgestanden erscheint, und daß damit eine dramatische Dichtung parallel geht, die große Akzente verschmäht und statt starker Grundtöne lieber die Nuance bevorzugt. Es besteht die Tatsache, die dem Referenten Angesichts der Aufführungen des «König Lear» in Reinhardts «Deutschem Theater» und der des «Julius Caesar» im «Neuen Schauspielhause», das über geringere Darstellungskräfte verfügt, von neuem entgegengetreten ist: Die anscheinend bessere Aufführung ist, weil sie dem Genius des Dichters Gewalt antut, tatsächlich die schlechtere. Eine mißverständliche literarische Bildung bringt es heute mit sich, daß unsere Regie das Pathos Shakespeares eindämmt und dämpft, statt wie es nottut und tatsächlich im Charakter der Dichtung liegt, das Feuer gewaltsam zu schüren, bis es zur starken Flamme ausbricht, und es dann über Trümmern langsam abglühen zu lassen. Um also Shakespeare wirklich gerecht zu werden, fehlt uns bisher der Mut zum vollen Pathos und zur entfesselten Leidenschaftlichkeit. Ehe wir zur Charakteristik der beiden hier in Rede stehenden Aufführungen des «König Lear» und des «Julius Caesar» übergehen, noch ein kurzes Wort über die dramaturgische Behandlung des Dichters. Es gilt heute als eine besondere Art künstlerischer Vornehmheit, daß man bei der ersten Aufführung das klassische Dichterwort so gut wie ungestrichen zu Worte kommen läßt, während es gleich nach der Première zur Erzielung der regulären Spielzeit einer fürchterlichen Kastrierung anheimfällt. Es ist aber absolut nicht einzusehen, warum Shakespeare von dem Rotstift des Regisseurs verschont werden soll, der in dem Drama des modernen Autors so unbarmherzig streicht und kürzt. Es kommt nur darauf an, w i e man streicht und kürzt, und hier ergibt sich als allgemeine Theorie, daß die Szene an sich beizubehalten ist, dagegen je nach ihrem Werte für die Ökonomie des Stückes stärkere oder geringere Kürzungen durchaus verträgt.

Eine spätere Lear-Aufführung, die ich statt der Première gesehen habe, hatte mit dem Schauspiel Shakespeares so wenig zu tun, daß man als bloßer Zuschauer die Dichtung unmöglich verstehen konnte. So hatte man wichtige Szenen zwischen den Söhnen Glosters gestrichen und auch die Cordeliaszenen höchst siefmütterlich behandelt. Shakespeare ist nicht durch übermäßigen Reichtum der Ausstattung gedient, eine Bahn, die Reinhardt schon seit dem «Wintermärchen» mit richtigem Instinkt verlassen hat. Ebenso ist natürlich das andere Extrem der Rückkehr zur primitiven Shakespearebühne vom Übel. Warum hat trotz der Fülle neuer künstlerischer Anregungen und theatralischer Reformen in ganz Deutschland keine einzige

Direktion den Mut, ein Shakespeare'sches Drama mit einer oder höchstens zwei stark stilisierten Hauptdekorationen zu geben, die von dem Geiste seiner Tragik erfüllt sind, und, um Konzessionen zu machen, ja von Szene zu Szene mit den modernen bühnentechnischen Mitteln ergänzt und variiert werden können? Alsdann könnte man das Schauspiel ohne Pause spielen und zugleich die Illusionsfähigkeit des Zuschauers, die heute durch tausend Inszenierungskünste erdrückt wird, fördern, spannen, beleben.

So gewiß die Lear-Aufführung in vielen Einzelheiten sehr Gutes bot und einen ganz erstaunlichen Fleiß erkennen ließ, es fehlte ihr die letzte Weihe der tragischen Größe, es fehlte ihr ganz sichtbar an Totalität. Man muß eine Shakespeare'sche Tragödie als Ganzes spielen und darf die Teile nicht Herr werden lassen über den großartigen Organismus. Schildkraut spielte den Lear vortrefflich, aber er spielte ihn ohne zu erschüttern. Die weiblichen Hauptrollen waren etwas ungleichmäßig an die Damen Fehdmer, Schlüter und Höflich verteilt. Moissi gab, ohne in seine sonstige Manieriertheit zu verfallen, einen vortrefflichen Narren. Gloster, Edmund, Edgar und Kent waren bei Wagner, Beregy, Harry Walden und Winterstein sehr gut aufgehoben. Ein berückendes Bild von Naturtreue bot die Kornfeldszene zwischen den drei Narren, dem wahnsinnigen König, dem verstellten Narren und dem Narren von Beruf.

Für die Aufführung des «Julius Caesar» im Neuen Schauspielhaus, der eine zweite Neueinstudierung im Schillertheater parallel ging, war die heute bereits etwas antiquierte pathetisch-idealistische Darstellung der Meininger, die ihn vor vierunddreißig Jahren zuerst in Berlin gegeben haben, maßgebend geblieben. Für mich ist das übertriebene Hervortreten der Comparserie, die besonders in der Testamentsszene erschreckend lärmte, durchaus störend. Das Volk ist für diesen aristokratischen Dichter nur der Rahmen für die Hauptakteure. Es ist durchaus Chor, und für die Darstellung sind reine, starke, vornehmlich musikalische Wirkungen zu erstreben, wie sie vor einigen Jahren bei einer Oedipus-Aufführung des akademisch-dramatischen Vereins zu sehen waren. Dagegen war die Darstellung im Rahmen einer nicht einfach genug gehaltenen Ausstattung von einer wirksamen Frische. Man tut gut, dem klassischen Schauspiel, das heute viel zu reflektorisch gegeben wird, ein gesundes Maß von Rhetorik und jugendlichem Enthusiasmus zu lassen. Mit dem gemeinen Komödiantentum hat das nichts zu tun. Adolf Klein war zu vornehm und aristokratisch für den Caesar, und Grube bei weitem zu theatralisch für den Cassius. Dagegen hatte Herr Siebert seinen Brutus, der im Laufe der Aufführung ein wenig zerflatterte, gut angelegt. Christians gab den Marc Anton. Es fehlt ihm leider bei allen guten Gaben an jeder Innerlichkeit. Er hat durchaus nur das äußere Pathos. Während des Kainz-Gastspiels (im Januar 1909) spielte Kainz, für Berlin darin neu, diese Rolle. Man weiß, wie dieser Künstler seine Rollen auf wenige bestimmte Szenen als Höhepunkte einer bis dahin gelassenen Darstellung anlegt. Wie er als ein Nervenspieler ersten Ranges, aber kein Charakteristiker und Gestalter im gewöhnlichen Sinne der Schauspielkunst, seine großen Szenen mit einer ungeheuer explosiven, von beispielloser Redekunst unterstützten Gefühlskraft überströmt. Hier nun ging er zum ersten Male aus sich heraus, als er an der Leiche des toten Caesar stand und

machte dann, nachdem er wieder in steinerne Ruhe versunken war, die Forumszene mit einer glänzenden Abschattierung seiner stark intriguantenhaft gefärbten Rede, zum Höhepunkt seiner Darstellung. Durch diese Spielweise wird der falsche Eindruck, daß das Drama mit der Ermordung Caesars eigentlich zu Ende sei, nur verstärkt. Tatsächlich hebt es ja aber erst dann an, und ein moderner Dramatiker würde wahrscheinlich diese äußerlich so bewegten Akte nur als Vorspiel in jener merkwürdigen Tragödie, in der Menschen mit dem Geiste eines erschlagenen Genius Krieg führen, hineinziehen. Im Gesamtwerk Shakespeares steht «Julius Caesar» im Gegensatz zu «Macbeth» und bildet zugleich eine Ergänzung zu dieser letzteren Tragödie des dämonischen Ehrgeizes, dem jene innere Weihe des Königtums abgeht, als welche in Julius Caesar lebt und nach seinem Tode nur in noch vollerem Lichte erstrahlt. Die Tragik dieser Schöpfung besteht darin, daß einer König ist in einer Republik, und die meist als Episode gespielte Geisterszene des vierten Aktes ist ihr wahres Kernstück. Nur noch Kleist hat in seinem «Robert Guiscard» Ähnliches gewollt und leider unvollendet gelassen. In dieser Hinsicht aber ist Shakespeares Tragödie, die ihren Nachfolgern «Hamlet», «Lear» und «Macbeth» ebenbürtig zur Seite steht und im Keime alles enthüllt, was dort zum Ausdruck kam, noch heute unentdeckt.

Berlin. Hans Landsberg.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1908.

Aachen (Stadttheater, Dir. Heinr. Adolphi). Romeo und Julia, 2 m. — Othello, 1 m. — König Lear, 1 m. — Antonius und Cleopatra, 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 3 m. — Macbeth, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Allenstein (Städtebundtheater, Dir. E. Werner). Was ihr wollt, 2 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Hofrat Max Bachur). Der Widerspenstigen Zähmung, 6 m. — Hamlet, 1 m. — Othello, 2 m. — König Lear, 2 m.

Altona (Schillertheater, Dir. Karl Meyerer). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 6 m. — König Richard III., 1 m. (Max Grube a. G.)

Amberg (Stadttheater, Dir. J. B. Drummer). Othello (Schlegel-Tieck) 1 m.

Annaberg (Stadttheater, Dir. K. Greiner). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Apolda (Stadttheater) und *Bad Kösen* (Kurtheater, Dir. E. Albert). Der Kaufmann von Venedig, 4 m.

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. Jul. Großer Witwe). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Aschersleben Verein. Stadttheater, Dir. Ernst Reißig). Viel Lärm um Nichts 3 m.

Bamberg (Stadttheater, Dir. Hans Amalfi). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Otto Ockert). Othello (Schlegel-Tieck). 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — König Lear, 1 m. (Schildkraut a. G.)

Basel (subvent. Interimstheater, Dir. H. Edmund). Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Bautzen Stadttheater, Dir. Ludw. Piorkowski). Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. Frohböse a. G.)

Bayreuth (Königl. Opernhaus, Dir. J. Steng u. R. Krauß). Othello, 2 m.

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Viel Lärm um Nichts, 6 m. — König Heinrich V. (Schlegel-Oechelhäuser),

6 m. — Hamlet (Schlegel), 7 m. — Julius Caesar (Schlegel), 4 m. — König Richard II. (Schlegel-Oechelhäuser), 3 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 2 m. — König Heinrich IV., 2. T. (w. v.), 1 m. — König Heinrich VI. (w. v.), 1 m. — König Richard III., (Schlegel), 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 2 m.

Berlin (Neues Königliches Opernhaus). Hamlet, 1 m. (Gesellschaft Mounet-Sully).

Berlin (Deutsches Theater, Dir. Max Reinhardt). Was ihr wollt, 61 m. — Ein Sommernachtstraum, 17 m. — Ein Wintermärchen, 4 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — König Lear, 32 m.

Berlin (Neues Schauspielhaus, Dir. A. Halm). Julius Caesar, 25 m.

Berlin (Schillertheater — Wallnertheater — Dir. Ralph Löwenfeld). Der Widerspenstigen Zähmung, 15 m. — Julius Caesar (Schlegel-Tieck), 13 m.

Berlin-Charlottenburg (Schillertheater, Dir. Ralph Löwenfeld). Der Widerspenstigen Zähmung, 14 m. — Julius Caesar (Schlegel-Tieck), 16 m.

Berlin (Bürgerliches Schauspielhaus, Dir. Arthur Rannow). Othello, 4 m. — Hamlet, 2 m.

Berlin (Bernhard Roséetheater, Dir. Bernhard Rosée). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 12 m — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck) 5 m.

Berlin (Luisenstädtisches Theater, Dir. Max Ed. Fischer). Romeo und Julia, 2 m.

Bern (Stadttheater, Dir. Julius Bergmann). Was ihr wollt (Schlegel), 6 m. — (Dir. Hofrat Benno Koebke.) Der Kaufmann von Venedig, 4 m.

Bern (Interim-Theater, Dir. Carl Fischer). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (auf der Reformbühne).

Bernburg (Victoriatheater, Dir. Alwin Henry). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Beuthen, O.-Schl. (Neues Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Viel Lärm um Nichts, 3 m. (1 m. in Zabrze). — Othello (W. Jordan) 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt) 2 m.

Biel u. *Solothurn i. d. Schweiz* (Stadttheater, Dir. Eug. Otto Schmitt). Romeo und Julia, 2 m.

Bielefeld (Stadttheater, Dir. Norbert Berstl). Ein Wintermärchen, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel) 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck) 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 6 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Bielitz i. Östr.-Schl. (Stadttheater, Dir. Carl Rübsam). — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Em. Reicher a. G.)

Bonn (Stadttheater, Dir. Otto Beck). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Dingelstedt), 2 m. (Hr. Odemar a. G.). — Was ihr wollt (Oechelhäuser), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 4 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. F. Ludwig, 1 m. F. Scherwenka a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel) 2 m.

Brandenburg a. H. (Sommertheater, Dir. Rudolf Frenzel). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck) 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.

Braunschweig (Herzogliches Hoftheater). Was ihr wollt (Schlegel), 5 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. (Ensemble des Deutschen Theaters, Berlin.) — König Lear (Oechelhäuser), 4 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Schlegel-Tieck-Kohlrausch), 4 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Bremen (Stadttheater, Dir. Friedrich Erdmann-Jesnitzers Erben). Julius Caesar, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. (Ensemble des Deutschen Theaters, Berlin.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (w. v.) — (Dir. Hubert Reusch.) Othello, 4 m.

Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Otto Winzer). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.

Breslau (Stadttheater und Thaliatheater, Dir. Dr. Th. Loewe). Viel Lärm um Nichts (Holtei) 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 13 m.

Brieg (Stadttheater, Dir. Juliette Ewers). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 1 m.

Bromberg (Stadttheater, Dir. Arthur von Gerlach). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (1 m. R. Christians a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein) 1 m.

Bromberg (Patzers Sommertheater, Dir.

A. Knabe). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein) 2 m.

Brünn (Stadttheater, Dir. Karl von Maixdorff). Julius Caesar (Schlegel), 1 m. (Kainz a. G.) — Othello, 2 m.

Burgsteinfurt (Westfälisches Städtebundtheater, Dir. Schiffermüller-Schilfer). Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann) 4 m.

Chemnitz (Stadttheater, Dir. Richard Jesse). König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Max Grube a. G.) — Romeo und Julia, 3 m.

Czernowitz (Neues Stadttheater, Dir. Martin Klein). Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Danzig (Stadttheater, Dir. Kurt Grützner). Othello, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Was ihr wollt, 4 m. — König Richard III., 1 m.

Darmstadt (Großherzogliches Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel) 2 m (1 m. Holthaus a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Lear (Schlegel), 3 m. (1 m. in Worms, städtisches Spiel-Festhaus). — Was ihr wollt, 2 m. (1 m. w. v.) — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Dessau (Herzogliches Hoftheater). König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser) 2 m.

Detmold (fürstliches Hoftheater, Dir. A. Berthold). — Das Wintermärchen, 1 m.

Detmold (Sommertheater, Dir. E. Becker). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Döbeln (Stadttheater, Dir. Paul Geinsdorf). Othello, 1 m.

Dortmund (Stadttheater, Dir. Alois Hofmann.) Ein Sommernachtstraum (Tieck), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m.

Dresden-Neustadt (Königliches Schauspielhaus). König Richard III (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Dresden (Residenztheater, Dir. Karl-Witt). Ein Sommernachtstraum, 2 m. (Ensemble des Deutschen Theaters, Berlin.) — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (w. v.)

Düren (Stadttheater, Dir. Heinrich Adolphi). Hamlet, 1 m. — (Krefelder Ensemble). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Düsseldorf u. *Duisburg* (Stadttheater, Dir. Ludwig Zimmermann). König Richard II (Dingelstedt), 4 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich IV., 2. T. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich VI. (Dingelstedt), 1 m.

Düsseldorf (Schauspielhaus, Dir. Louise Dumont und Gustav Lindemann). Maß für Maß (L. Tieck), 5 m. — Der Kaufmann von Venedig, 10 m. — Othello, 10 m.

Eger (Stadttheater, Dir. Felix Wildenhain). Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Eisleben (Stadttheater, Dir. Willy Nordau). Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Elberfeld (Stadttheater, Dir. Julius Otto). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. König Heinrich IV. (Schlegel-Tieck), 1 m. (Max Grube a. G.) — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Tieck), 5 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m.

Erfurt (Stadttheater, Dir. Prof. K. Skraup). Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 4 m.

Essen a. Ruhr (Stadttheater, Dir. Georg Hartmann). Was ihr wollt (Schlegel-Kilian), 4 m. — Romeo und Julia, 3 m. — Hamlet, 1 m. (F. Ludwig a. G.) — Othello, 1 m.

Flensburg (Kaiserlich subvent. Stadttheater, Dir. Harry Oscar). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. — Hamlet, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

Frankfurt a. M. (Schauspielhaus, Int. Emil Claar). Hamlet (Schlegel), 5 m. — Ein Wintermärchen, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Was ihr wollt, 4 m. — Othello, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 9 m.

Frankfurt a. Oder (Stadttheater, Dir. Fritz Pook). Was ihr wollt (Oechelhäuser), 3 m. — König Richard III., 1 m. (Max Grube a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — (1 m. M. Reisenhofer a. G.)

Freiberg i. S. (Stadttheater, Dir. Gustav Krug). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck) 2 m. (1 m. in Meerane). — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel) 1 m.

Freiburg i. B. (Stadttheater, Dir. Hans Bollmann). Macbeth (Dingelstedt), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Gablonz a. N. (Stadttheater, Dir. Hans Warnecke). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Hamlet

(Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Gera (Fürstliches Theater, Dir. Georg Kurtscholz). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — (Dir. Oscar Borchardt) Maß für Maß (Voß-Czerwenka), 2 m.

Giessen-Marburg (Stadttheater, Dir. Hermann Steingötter). Die lustigen Weiber von Windsor, 2 m. — König Lear (Schlegel - Tieck - Oechelhäuser), 4 m.

Glauchau (Stadttheater, Dir. Gustav Krug). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Gleiwitz (Stadttheater, Dir. Armand Tresper). Romeo und Julia, 1 m.

Glogau (Stadttheater, Dir. Fritz Helm). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Göggingen(Kurhaustheater, Dir. J. Steng u. R. Krauß). Othello, 1 m.

Görlitz (Stadttheater, Dir. Fritz Brehm u. Lothar Mayring). König Lear, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 2 m. (1 m. Reisenhofer a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Dir. Fr. Peterssohn). — Hamlet 1 m. (Wiecke a. G.)

Göttingen (Stadttheater, Dir. Willi Martini). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Hamlet, 1 m. — (R. Christians a. G.) — Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 2 m.

Graudenz (Stadttheater, Dir. Gustav Gollbach). Othello, 2 m.

Graudenz (Sommertheater, Dir. Oswald Harnier). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Graz (Stadttheater, Dir. Alfred Cavar). Cymbelin (H. Simrock u. Dr. J. Krauß), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — (Dir. Heinrich Hagin). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Hagen i. W. (Städtisches Schauspielhaus, Dir. Oskar Kaiser). Was ihr wollt, 7 m. (1 m. Max Grube a. G., 1 m. in Arnsberg.)

Halberstadt (Stadttheater, Dir. Johannes Meißner). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — König Richard III., 2 m.

Halle a. S. (Dir. Hofrat M. Richards). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m.

Hamburg (Stadttheater, Dir. Hofrat M. Bachur). Romeo und Julia, 1 m. — Ein Wintermärchen, 4 m. (2 m. Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters). — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (w. v.) — Was ihr wollt (Schröder), 2 m. (w. v.)

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus, Dir. Alfred Freiherr v. Berger). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 2 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet, 12 m.

Hamburg (Volksschauspielhaus, Dir. J. Bauer u. F. Heltai). Romeo und Julia, 8 m.

Hanau (Stadttheater, Dir. Adalb. Steffter). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 4 m.

Hannover (Königl. Theater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 7 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 4 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Hannover (Residenztheater, Dir. Julius Rudolph). Romeo und Julia (Schlegel), 5 m. — Hamlet (Schlegel), 4 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m. — Othello, 4 m.

Harburg a. E. (Stadttheater, Dir. A. Woetzel). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. in Elmshorn.)

Heilbronn (Stadttheater, Dir. J. Steng u. R. Krauß). Othello, 2 m.

Herford (Stadttheater, Dir. Otto Steinert). Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Hermannstadt (Stadttheater, Dir. Leo Bauer). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Hildesheim (Sommertheater, Dir. Andreas). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Hirschberg, Schles. (Stadttheater, Dir. Bernhard Kühn). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Husum (Stadttheater, Dir. Agnes Weymann). Othello, 2 m. (1 m. in Hadersleben.)

Jena (Stadttheater, Dir. Wilh. Berstl). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Othello, 1 m.

Iglau (Stadttheater, Dir. Anton Galotzy). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Innsbruck (Stadttheater, Dir. Ferdinand Arlt). Was ihr wollt, 2 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.

Iserlohn (Stadttheater, Dir. Hans Egbert-Emler). Othello, 2 m. — Hamlet, 2 m.

Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Ferdinand Shopp). Der Widerspenstigen

Zähmung (Deinhardstein u. Wittmann), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck-Wittmann), 2 m. — Othello, 2 m.

Karlsbad (Stadttheater, Dir. Walter Borchert). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m.

Karlsruhe i. B. (Großherzogliches Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 1 m. (E. Mewes a. G.). — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m.

Kassel (Königliches Theater). Die Komödie der Irrungen (Holtei), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Antonius und Kleopatra (Baudissin), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 5 m. — Coriolan (Oechelhäuser), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Schlegel-Tieck), 4 m.

Kattowitz, O.-Schl (Stadttheater, Dir. Emanuel Raul). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Wintermärchen, 4 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Kempten (Stadttheater, Dir. Julius Heydecker). Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 2 m. (1 m. in Kaufbeuern).

Kiel (Stadttheater, Dir. Franz Gottscheid und Anton Otto). Was ihr wollt (Schlegel-Kilian), 1 m. — Hamlet, 4 m.

Klagenfurt (Stadttheater, Dir. Frau Marie Leopold). Romeo und Julia, 1 m.

Koblenz (Stadttheater, Dir. August Doerner). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 2 m. (R. Kirch a. G.) — Hamlet, 1 m. (w. o.) — Macbeth, 1 m.

Koburg-Gotha (Herzogliches Hoftheater.) Ein Wintermärchen (Dingelstedt) 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Köln (Opernhaus, Dir. Max Martersteig). Hamlet (Schlegel), 2 m. — (Schauspielhaus.) Der Kaufmann von Venedig, 2 m. Ferner: De Koopman van Venetie (Hr. L. Bouwmester), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 8 m. — Hamlet (Schlegel), 4 m. (1 m. Matkowsky a. G.). — König Richard II. (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel), 11 m.

Komotau (Stadttheater). Romeo und Julia, 1 m.

Königsberg i. Pr. (Stadttheater, Dir. Hofrat A. Varena). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.). — König Lear (Schlegel-Tieck) 2 m.

Konstanz (Stadttheater, Dir. Hans Blum). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m. — König Lear, 1 m.

Kottbus (Stadttheater, Dir. Bernhard Kühn). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m.

Krefeld (Stadttheater, Dir. Pester-Prosky). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Romeo und Julia (Oechelhäuser), 3 m. (1 m. in M.-Gladbach). — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Kreuznach (Kurtheater, Dir. A. Helm & Co.). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Laibach (Landestheater, Dir. Berthold Wolf). Hamlet, 1 m.

Landsberg a. Warthe (Stadttheater, Dir. Jos. Geißel). Romeo und Julia, 1 m.

Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Robert Volkner). Hamlet (Schlegel-Devrient), 4 m. — Romeo und Julia 3 m. (1 m. B. Vollmer, 1 m. Frl. Conrad a. G.). — Othello (Tieck), 1 m. — (Altes Theater). Hamlet, 2 m. — Othello (Tieck), 1 m.

Leipzig (Leipziger Schauspielhaus, Dir. Anton Hartmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. Karl Otto Krause). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet, 5 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia, 3 m.

Liegnitz (Neues Sommertheater, Dir. H. Roebbeling). Was ihr wollt, 3 m.

Linz (Landestheater, Dir. Hans Claar). König Lear (Voß-Schlegel), 3 m. — König Richard III., 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck-Wittmann), 2 m.

Lodz (Thaliatheater, Dir. Albert Rosenthal). Othello, 1 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. Ludwig Piorkowski). Othello, 1 m.

Lüneburg (Stadttheater, Dir. Richard Grünberg). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m.

Luzern (Stadttheater, Dir. Hans Eichler). Der Kaufmann von Venedig, 3 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. Carl Coßmann). Julius Caesar, 8 m.

Mainz (Stadttheater, Dir. Max Behrend). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Othello 2 m.

Mannheim (Großherzogliches Hof- und Nationaltheater). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Reiter), 3 m. — Macbeth (F. Th. Vischer-Reiter), 3 m.

Marburg a. Drau (Stadttheater, Dir. Carl Door). Othello, 1 m.

Meiningen (Herzogliches Hoftheater). Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — (in Gotha) dasselbe 3 m — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Meissen u. *Zerbst* (Stadttheater, Dir. M. Baumann). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m.

Memmingen (Stadttheater, Dir. Hans Kraft). — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck-Wittmann), 1 m.

Merseburg (Sommertheater, Dir. Hans Musäus). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Metz (Stadttheater, Dir. Otto Brucks). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 3 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Milwaukee-Chicago (Deutsches Theater). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Mühlhausen i. Thür. (Stadttheater, Dir. Rudolf Possin). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Mühlhausen i. Thür. (Schauspielhaus, Dir. Arno Balthyni). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Mülhausen i. Elsass (Stadttheater, Dir. H. Schwantge). König Richard III, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Mülheim a. Ruhr (Centraltheater, Dir. A. Mentzen). Romeo und Julia, 3 m.

München (Königliches Hof- und Nationaltheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Othello, 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 3 m. — König Lear (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. — Antonius und Kleopatra (Baudissin-Kilian), 5 m.

München (Königliches Residenztheater). Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Fuchs), 5 m. — Maß für Maß (Baudissin), 4 m.

München (Künstlertheater der Ausstellung). Was ihr wollt (Schlegel-Fuchs), 19 m.

München (Münchener Schauspielhaus, Dir. Stollberg u. Schmederer). Was ihr wollt (Schlegel-Kilian), 13 m. — Der Kaufmann von Venedig 3 m. (Ensemble des Deutschen Theaters, Berlin)

München (Volkstheater, Dir. Schrumpf u. Braun). Hamlet (Schlegel), 5 m. (Bonn a. Gast). — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 3 m. (Bonn a. G.)

Münster i. Westf. (Städtisches Lortzingtheater, Dir. Georg Burg). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. (1 m. Rosa Poppe a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 7 m. — Macbeth (Schiller), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 4 m.

Naumburg a. S. (Stadttheater, Dir. Max Günther). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.

Neisse (Stadttheater, Dir. Reinh. Goeschke). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Neuenahr, Bad (Kurtheater, Dir. Aug. Doerner). Der Kaufmann von Venedig. 1 m. — Othello, 1 m,

Neustrelitz (Großh. Hoftheater). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Neuwied u. *Witten* (Stadttheater, Dir. J. Zwenger). Othello, 2 m.

New York (Deutsches Theater, Dir. Maurice Baumfeld). Was ihr wollt, 1 m.

Nordhausen (Stadttheater, Dir. Georg Schulhoff). Othello, 1 m. — Hamlet 1 m.

Nürnberg (Stadttheater, Dir. Richard Balder). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Kainz a. G.)

Oldenburg (Großh. Hoftheater). Coriolanus (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Oppeln (Stadttheater, Dir. Rob. Berger). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

Osnabrück (Stadttheater, Dir. Hofrat A. Berthold). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Grube a. G.)

Ostrau, Mährisch- (Stadttheater, Dir. W. Poppe). Der Kaufmann von Venedig, 3 m.

Paderborn (Stadttheater, Dir. O. Voges). Othello 1 m.

Perleberg usw. (Stadttheater, Dir. Bruno Hain). Othello, 4 m.

Pforzheim (Viktoriatheater, Dir. Otto Reuß). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck-Wittmann), 1 m.

Pilsen (Deutsches Theater, Dir. Hans Kottow & Co.) Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Plauen i. V. (Stadttheater, Dir. Richard Franz). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Posen (Stadttheater, Dir. Gustav Thies). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.

Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Otto Wenghöfer). Hamlet (Schlegel, 2 m. (1 m. R. Christians a. G.)

Prag (Deutsches Theater, Dir. Angelo Neumann). Hamlet (Schlegel), 1 m.

Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Kainz a. G.) — Julius Caesar, 2 m. (1 m. Kainz a. G.) — König Lear, 1 m. (Sonnenthal a. G.)

Pyrmont (Fürstl. Schauspielhaus, Dir. Ernst Körner). Ein Sommernachtstraum, 1 m. auf der Naturbühne.

Ratibor (Stadttheater, Dir. A. Thiede). Hamlet (Schlegel) 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m. — Romeo und Julia, 2 m.

Regensburg (Stadttheater, Dir. Julius Laska). König Lear (Barnay-Wittmann), 2 m.

Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. C. Krug). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Riga (Stadttheater, Dir. Leo Stein). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Lützenkirchen a. G.) — (Dir. Dr. Leopold Dahlberg). Julius Caesar (Schlegel), 4 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Rostock i. M. (Stadttheater, Dir. Rud. Schaper). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Was ihr wollt, 1 m.

Rudolstadt u. Sigmaringen (Fürstliche Theater, Dir. Julius Heydecker). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m..

Saalfeld (Stadttheater, Dir. Vogelreuther). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 1 m.

Saarbrücken (Thaliatheater, Dir. Alfred Bömly). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Salzburg (Stadttheater, Dir. F. Müller). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 1 m.

Sangerhausen (Gastspiel des Berliner Residenz-Ensemble). Othello, 1 m.

Schwerin i. M. (Großhzl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 2 m.

Sondershausen (Fürstl. Theater, Dir. G. Textor). König Lear, 1 m.

Speyer (Stadttheater, Dir. Hans Robert). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

Stade (Tivolitheater, Dir. Lang). Othello, 1 m.

Stendal u. *Rathenow* (Stadttheater, Dir. Conrad Seidemann). Hamlet, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Dir. Kurt Gollong). — Othello 3 m.

Stettin (Stadttheater, Dir. Arthur Illing). Othello, 1 m (Matkowsky a. G.) — Was ihr wollt (Schlegel), 6 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.

Stettin (Bellevuetheater, Dir.-H. Kuhnert). Hamlet, 2 m. (1 m. Turschmann a. G.)

St. Gallen (Stadttheater, Dir. Paul von Bongardt). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Stolp i. P. (Stadttheater, Dir. H. Egbert-Emler). Othello, 3 m. — Hamlet, 1 m.

St. Pölten (Stadttheater, Dir. E. Bauer). Othello (Schlegel), 1 m.

Stralsund (Schauspielhaus, Dir. Ludwig Treutler), Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Strassburg i. Els. (Stadttheater, Dir. M. Wilhelmi). Macbeth (Dingelstedt), 2 m. — Was ihr wollt, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Kainz a. G.) — Romeo und Julia, 1 m.

Stuttgart (Königl. Hoftheater u. Königl. Wilhelmatheater). Macbeth (Th. Vischer), 1 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. Kainz a. G.) — Was ihr wollt (Schlegel-Tieck-Zeiß), 9 m. — Romeo und Julia (Oechelhäuser), 8 m. (M. Jürgens a. G.) — Othello, 1 m.

Swinemünde (Stadttheater, Dir. H. Egbert-Emler). Othello, 1 m. — Hamlet, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Teplitz (Stadttheater, Dir. Julius Haller und Walter Borchert). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 2 m. — König Richard III., 1 m.

Thorn (Stadttheater, Dir. C. Schröder). Macbeth (Schiller), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Tilsit (Stadttheater, Dir. Frau E. Hannemann). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — (Dir. F. Sioli.) Romeo und Julia, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Trier (Stadttheater, Dir. H. Tietjen). Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck-Wittmann), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet, 2 m.

Troppau (Stadttheater, Dir. K. Heiter). Hamlet, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Ulm a. Donau (Stadttheater, Dir. Ernst Immisch). König Lear, 1 m.

Weimar (Großh. Hoftheater). Was ihr wollt (Schlegel), 7 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m.

Wien (K. K. Hofburgtheater). König

Heinrich IV., 2. T. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m. — Julius Caesar (Schlegel-Conrad), 17 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Lear, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Wien (Deutsches Volkstheater, Dir. A. Weiße). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Wien (Volksoper, Kaiserjubiläums-Stadttheater, Dir. Reiner Simons). Hamlet, 1 m. (französisches Ensemble-Gastspiel).

Wien (K. K. Privil.-Theater in der Josefstadt, Dir. Josef Jarno). Was ihr wollt, 7 m.

Wiener-Neustadt (K. K. privil. Stadttheater, Dir. Heinrich Wiedemann). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Wiesbaden (Königliche Schauspiele). Othello (Schlegel-Tieck-Voß) 4 m. (1 m. Max Grube a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Wittstock usw. (Stadttheater, Dir. S. Redlich). Othello, 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

Würzburg (Stadttheater, Dir. Otto Reimann). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m.

Zittau (Stadttheater, Dir. Carl Greiner). König Richard III. 4 m. — Was ihr wollt, 3 m. (1 m. in Bunzlau). — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Zürich (Stadt- und Pfauentheater, Dir. Alfred Reucker). — Othello, 3 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. Kainz a. G.). — Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Kainz a. G.). — Was ihr wollt (Schlegel), 11 m. — Julius Caesar (Schlegel), 6 m.

Zweibrücken (Stadttheater, Dir. Franz Trauth). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Zwickau (Stadttheater, Dir. Frido Grelle). König Heinrich IV., 1 T. 1 m. (Max Grube a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Nach vorstehender Statistik sind somit von 209 Theatergesellschaften 24 Shakespeare'sche Werke in 1300 Aufführungen zur Darstellung gebracht, und zwar verteilen sich diese wie folgt:

Was ihr wollt	203	mal	von	32	Gesellschaften
Der Kaufmann von Venedig	161	„	„	67	„
Othello	141	„	„	74	„
Der Widerspenstigen Zähmung	134	„	„	49	„
Hamlet	118	„	„	54	„
Romeo und Julia	117	„	„	58	„
Julius Caesar	104	„	„	13	„
Ein Sommernachtstraum	76	„	„	21	„
König Lear	63	„	„	18	„
Ein Wintermärchen	47	„	„	21	„
Viel Lärm um Nichts	28	„	„	10	„
Macbeth	20	„	„	12	„
König Richard III	17	„	„	12	„
König Heinrich IV., 1 Teil	12	„	„	7	„
Maß für Maß	11	„	„	3	„
König Richard II.	9	„	„	3	„
König Heinrich V.	8	„	„	2	„
Die Komödie der Irrungen	8	„	„	3	„
Antonius und Kleopatra	7	„	„	3	„
König Heinrich IV., 2. Teil	5	„	„	3	„
Coriolan	5	„	„	2	„
Die lustigen Weiber von Windsor	2	„	„	1	„
Cymbeline	2	„	„	1	„
König Heinrich VI.	2	„	„	2	„

«Die bezähmte Widerspenstige» in der Holbein'schen Bearbeitung als «Liebe kann Alles», gelangte nur noch an wenigen kleinen Bühnen zur Aufführung.

Leipzig. Armin Wechsung.

Dissertations- und Programmschau.

Von

Friedrich Brie.

I. Das Drama vor Shakespeare.

Lateinische Zitate.

Die lateinischen Zitate in den Dramen der wichtigsten Vorgänger Shakespeares behandelt Alfred Dorrinck in einer Straßburger Dissertation (1907). Während in den Moralitäten die lateinischen Zitate vorwiegend der Bibel und nur selten klassischen Autoren entnommen waren, dreht sich bei den Elisabethanern dieses Verhältnis um. Doch schöpfen sie ihre klassische Gelehrsamkeit oft nicht aus der Quelle, sondern aus den Beispielen in Lylys weit verbreiteter Grammatik. Der am meisten zitierte Autor ist Ovid, und die an Zitaten reichsten Dramatiker sind der Reihe nach Lyly, Marlow und Nash. Lyly, auch sonst als Benutzer Ovids bekannt, plündert vor allem dessen erotische Schriften. Seine Zitate dienen ihm fast ausschließlich dazu, die Komik einiger seiner Figuren zu heben, was er dadurch erreicht, daß er ihnen eine zu ihrem Charakter schlecht passende Gelehrsamkeit andichtet. Marlowe steht ihm an Zahl der Zitate schon bedeutend nach. Er bedient sich ihrer sowohl, um uns Faust's Gelehrsamkeit vor Augen zu führen, als um die Figuren niederen Standes, Wagner, den Weinwirt, und Robin durch falsche lateinische Formen und ein lateinisch klingendes Kauderwelsch zu charakterisieren, ein Mittel, dessen sich Lyly nur in Ausnahmefällen bediente, von dem aber die Dichter der Moralitäten und Sidney in seiner Maske «The Lady of May» bereits ausgiebigen Gebrauch gemacht hatten. Kyd ragt sowohl durch vielseitige Verwendung der lateinischen Zitate hervor, wie dadurch, daß er eigene schmiedet. In der Spanish Tragedy müssen sie dazu dienen, die Würde der Tragödie zu erhöhen, in «Soliman and Perseda» werden Personen niederen Ranges, ähnlich wie bei Marlowe, durch humoristische Entstellungen lateinischer Worte charakterisiert. Den gleichen doppelten Gebrauch macht Peele. Auch Shakespeare, der in seinen ersten Dramen die Würde der Tragödie noch durch Zitate aus den Klassikern heben zu können glaubte, sie aber später völlig in das Lustspiel verwies, steht Kyd am nächsten. Greene

macht von seinen wenigen Zitaten einen ähnlichen Gebrauch wie Lyly, während der zitatenreiche Nash die seinen überhaupt nicht zur Charakterisierung heranzieht. Richard Edwards endlich interessiert uns insofern, als er schon vor Lyly seinen komischen Figuren gelegentlich lateinische Floskeln in den Mund legt, während er im übrigen auf Charakterisierung durch lateinische Zitate verzichtet. Endlich glaubt der Verfasser noch mit Hilfe der Art und Weise, wie die Dramatiker sich der lateinischen Zitate bedienen, Schlüsse auf die Autorschaft anonymer Dramen machen zu können und spricht sich auf Grund dieses Kriteriums bei «The Maydes Metamorphosis» gegen die Verfasserschaft Lylys und bei «Locrine» gegen die von Peele aus.

Das Adjektiv bei Marlowe.

Das Adjektiv bei Christopher Marlowe untersucht Richard Vogt in einer Berliner Dissertation (1908), die auch einen Beitrag zur Shakespeare-Grammatik insofern darstellt, als der junge Shakespeare seine Adjektivbehandlung von Marlowe übernahm. Von der darstellenden Grammatik des Adjektivs geht Vogt zur Untersuchung von seiner Bedeutung über und weist bereits hier Spuren lateinischer Einwirkung in Marlowes Vokabular nach. Das Hauptgewicht legt Vogt auf eine eingehende stilistische Untersuchung, um zum Schluß noch die interessante Frage nach der Herkunft der verschiedenen Adjektivklassen Marlowes aufzuwerfen. Das Gesamtresultat lautet, daß Marlowes Verwendung des Adjektivs im Vergleich zu Chaucer eine bedeutend mannigfaltigere und kunstreichere ist, daß er diese zum Teil von heimischen Vorgängern, in weit höherem Maße aber noch von den Lateinern gelernt hat.

II. Zu Shakespeares Kunst.

Volksszenen.

Einen Triumph Shakespeares als Techniker bedeutet Robert Oehmes mit guter Methode durchgeführte Berliner Dissertation: Die Volksszenen bei Shakespeare und seinen Vorgängern (1908). Bei Shakespeares Auftreten hatten die Volksszenen schon eine lange Entwicklung vor sich, wenn auch ihre Anzahl bei ihm etwa ebenso groß ist wie bei allen Vorgängern zusammen. Schon die Mysterien enthalten zahlreiche Volksszenen, die aber nur der Schilderung einer Stimmung dienen und noch keine Charakteristik bieten, da der Stoff mechanisch unter die Sprecher verteilt ist. Sie fehlen naturgemäß in den Moralitäten. In den Kampfdramen der Reformationszeit finden sich bereits schwache Ansätze zu einer höheren technischen Verwertung, die in der Herbeiführung eines Umschwunges besteht und zur Charakteristik, indem Wankelmut und Unwissenheit des Volkes wenigstens angedeutet werden. Während die volkstümliche Tragödie keinen weiteren Fortschritt bringt, legt die regelmäßige Tragödie den Grund für eine scharfe Charakteristik, die schroff Unzuverlässigkeit, Wankelmut

und Torheit des Volkes betont. Technisch bedeuten sie ebensowenig etwas Neues wie die Historien, die indessen den Charakter des Volkes fast zu dem Bilde ausgestalten, wie wir es bei Shakespeare finden. Darüber hinaus kommen auch die unmittelbaren Vorgänger Shakespeares nicht. Shakespeare selbst, der sich in der Charakteristik des Volkes unabhängig von seinen Quellen hält, verleiht ihm fast nur Eigenschaften negativer Art: Sein Volk ist willensschwach, wankelmütig, unselbständig, feige und begehrlich; beschränkt, ungebildet und urteilslos, von Neid und Haß gegen Bildung erfüllt, dabei neugierig und besonders in seinen Führern witzig und schlagfertig; seine Sprache ist dieselbe wie die der anderen Figuren, aber fast immer Prosa. In all dem steht Shakespeare völlig auf dem Boden seiner Vorgänger, nur hat er die Gefühlsseite stärker betont, die Lüsternheit, Eitelkeit, Schadenfreude und den Neid des Volkes und als einen realistischen Zug noch den üblen Geruch und den stinkenden Atem hinzugefügt. In technischer Hinsicht war er dagegen Bahnbrecher. Er hat als erster Volksszenen bei Eröffnung des Dramas verwertet, hat im Gegensatz zu seinen Vorgängern sich des Volkes mehr in Entschließungsszenen als in Stimmungsszenen bedient, hat ihm als erster eine selbständige, bisweilen ausschlaggebende Stelle zwischen den streitenden Parteien angewiesen, hat endlich die Zahl der Sprecher vermehrt und vor allem diese zur Kennzeichnung von Charakterunterschieden und allmählichen Übergängen von einer Stimmung zur anderen verwertet.

Ironie.

Dem reizvollen und noch wenig begangenen Thema Die Ironie in den Tragödien Shakespeares geht Franz Lederer in einer Berliner Dissertation (1907) nach, wobei er als ironisch solche Äußerungen auffaßt, in denen der Sprecher das entgegengesetzte von dem sagt, was er meint, und zwar in kritischer Absicht. Vor allem sind es Leute von scharfem Verstande, voran Hamlet, die Shakespeare zu ironisierenden Figuren macht. Gänzlich frei von Ironie ist unter den Heldengestalten nur Brutus. Mit Vorliebe richtet die Ironie sich gegen einen äußerlich Höheren, aber innerlich tiefer stehenden und bezeichnet dann ein gespanntes Verhältnis, ausgenommen wo sie zur humoristischen Ironie wird und nur eine Schwäche des Angeredeten bloßstellen will, wie etwa bei Mercutio und der Amme. Selbstironie begegnen wir nur in vereinzelten Fällen. Zweck der Ironie ist fast durchgehends die Charakterisierung der betreffenden Person, gelegentlich wird sie aber auch dramatisch verwendet und soll dann, wie bei der Rede des Antonius an Caesars Leiche, zur Vollführung von Handlungen anreizen. Eine sorgfältige Zusammenstellung der von Shakespeare ironisch gebrauchten Worte ergibt, daß sie gewöhnlich Lobesbezeichnungen anstatt gemeinten Tadels darstellen.

Überraschen muß die gleichmäßig starke Anwendung der Ironie in den Jugendwerken wie in den späteren Dramen; leider ist der Verfasser auf die Frage nach einer eventuellen Entwicklung in qualitativer Hinsicht nicht eingegangen. Den merkwürdigen Umstand, daß die Ironie gewöhnlich auf die drei ersten Akte beschränkt ist, begründet Lederer damit, daß der

Held nach der Katastrophe nicht mehr die nötige geistige Ruhe hat, um seine kritische Überlegenheit zur Geltung zu bringen. Man wird diese Erscheinung wohl auch in Zusammenhang bringen müssen mit Shakespeares Eigentümlichkeit, seine Stücke unproportioniert rasch zu Ende zu führen. Von den verschiedenen Gattungen von Szenen werden Entschließungsszenen und solche, wo Unglück den Charakter eines Menschen vertieft, bevorzugt.

Shakespeare fand die Ironie im Drama, vor allem bei Kyd und Marlow, bereits in verschiedenartiger Verwendung vor. Mit ihm aber erst taucht die Kunst auf, die Helden, wenn ihr Gemüt am tiefsten bewegt ist, ironisch sprechen zu lassen.

Vergleich.

Auf einem viel beackerten Gebiete, dessen Ergiebigkeit in neuerer Zeit besonders G. Sarrazin betont hat, bewegt sich eine lehrreiche Berliner Dissertation von Walter Hübner: Der Vergleich bei Shakespeare (1908). Zunächst untersucht der Verfasser die Gebiete, aus denen Shakespeare seine Vergleichsbilder schöpft und zeigt, daß bei Shakespeare wie bei Chaucer die Bilder aus dem Menschenleben die aus dem Naturreich um ein beträchtliches an Zahl übertreffen. Während bei dem Naturreich bei weitem mehr die Überlieferung als die eigene Anschauung dem Dichter sein Material bot, gewähren die Vergleiche aus dem Menschenleben einen glänzenden Beweis für Shakespeares Originalität und Beobachtungsgabe, am glänzendsten, wo es sich um Berufe und Handwerke, Spiele und Volksbelustigungen oder um Eindrücke von der See handelt. Literarische Beeinflussung liegt einmal durch die Zeitgenossen vor, bei weitem stärker aber durch die Antike, besonders Seneca. — Die Dinge, die am häufigsten durch Vergleich ausgezeichnet werden, sind Liebe und Kampf, Schilderungen weiblicher Schönheit und aufregende Schlachtenszenen. Zweck des Vergleiches ist bei Shakespeare weniger eine Seite des verglichenen Begriffs zu verdeutlichen, als eine rhetorische Wirkung auszuüben. Letzteres erreicht er auf zweierlei Art, indem er die betonte Seite des Begriffs großartiger erscheinen läßt und indem er ihr eine Wendung ins humoristische gibt. — Beim Vergleich der Charakterisierungsmittel müssen wir zwischen pathetischem und komischem Vergleich unterscheiden. Der erstere ist auf die höheren Personen des Dramas beschränkt, auf die lyrisch-reflektierenden Charaktere, die sich seiner bei feierlichen Reden und innerlicher Erregung bedienen, und auf die heuchlerischen Naturen, die ihn verwenden, um ihre schlechten Absichten hinter schönen Worten zu verbergen. Der komische Vergleich ist dagegen fast ausschließlich den niederen Personen eigen und entweder von beabsichtigter oder von unfreiwilliger Komik. — Eine tabellarische Statistik über die Zahl der Vergleiche in den einzelnen Dramen Shakespeares und ebenso innerhalb der einzelnen Akte ergibt, daß Shakespeare in den Jugendstücken die durchgeführten Vergleiche mehr bevorzugt als in seiner späteren Zeit, wo er sich mehr der Metapher zuwendet. Für die einzelnen Akte ergibt sich: Je mehr Handlung, desto weniger Bilder, je mehr Reflexion, desto mehr Bilder. Dementsprechend finden sich die meisten Gleichnisse im 1. Akte, in der Exposition, die

wenigsten im 5. Akte, in der Katastrophe. — Die Untersuchung nach der Herkunft der Shakespeare'schen Vergleichskunst ergibt, daß in mittelenglischer Zeit, bei Chaucer und seinen Schülern, der Vergleich noch in seinen Anfängen ruhte, und erst unter lateinischem Einfluß sich ein reicheres Leben entfaltete. An Surreys Vergilübersetzung lernt dann das englische Epos seine Vergleichskunst, an der klassizistischen Hoftragödie im Senecastil das Drama. Hier wurzeln vor allem die Gleichnisse Marlowes, der für den jungen Shakespeare das Vorbild wurde, bis dieser durch seine Kunst, den Vergleich als Charakterisierungsmittel anzuwenden, bald über den Lehrmeister hinauswuchs.

Gleichnisse und Metaphern.

Auf frühere Spezialarbeiten, die sich mit einem Teil des Shakespeare'schen Bilderschmuckes, wie seinen Gleichnissen aus dem Jagdleben, dem Seewesen und der Mythologie, beschäftigten, läßt Hermann Voigt in einer Straßburger Dissertation (1908) eine zusammenfassende statistische Arbeit über Gleichnisse und Metaphern in Shakespeares Dramen und in seinen Quellenschriften folgen. Es soll vor allem gezeigt werden, wie weit Shakespeare in seinen Gleichnissen und Metaphern von seinen Quellen abhängig ist. Aber einmal kennen wir nur für einen Teil der Dramen die benutzten Vorlagen, zum anderen ist das Resultat, auch wo wir sie haben, oft ein negatives, wie bei All's Well That Ends Well, Richard II. oder Macbeth. Selbst bei Quellenschriften, die so reich an Bilderschmuck sind wie Lodges Rosalind oder Greenes Pandosto, ist die Ausbeute meines Erachtens eine zweifelhafte. Selbst Voigt hält nur in 37 Fällen eine Anlehnung Shakespeares für sicher oder wahrscheinlich; bei der Hälfte der Fälle wird man noch überdies nicht völlig frei von Mißtrauen sein. Die Frage, wo der Dichter wohl sonst noch in die Schule gegangen sein könnte, wird nicht gestellt.

Der zweite Teil der Arbeit klassifiziert die Vergleiche und Metaphern nach den verschiedenen Gebieten der Natur und des Lebens, denen sie entlehnt sind, ohne daß aber andere Dichter zum Vergleiche herangezogen, oder Rückschlüsse auf die Persönlichkeit Shakespeares gemacht würden. Immerhin ist es interessant zu wissen, über wie viele verschiedene Arten von Säugetieren, Vögeln, Pflanzen und dergl. Shakespeare verfügt. Besonders häufig hat Shakespeare die Elemente und die Gestirne verwertet, so das Wasser in seinen verschiedenen Erscheinungsformen (156 Mal), das Feuer (61), die Sonne (57) und die Luft (56).

Zur Technik.

Schon in einer früheren Arbeit «Charakterisierung durch Mithandelnde in Shakespeares Dramen», Bonner Beiträge XX (1905), hatte Wilhelm Vershofen sich im letzten Abschnitt mit der Charakteristik im Hamlet beschäftigt, nunmehr versucht er in einer kleinen, durch Klarheit ausgezeichneten Schrift, Gedanken zur Technik des Dramas erläutert

an Shakespeares Hamlet, Bonn, P. Hanstein, Mk. 0,75, 1907[1]), dem Wesen des Dramas, das in konkreten Sätzen nicht ausdrückbar ist, an dem faßbaren Medium der Technik beizukommen. Am Eingang von Hamlet demonstriert er, daß die kleinsten Einheiten des Dramas Handlungen sind (Worte oder Taten), die entweder entwickelnde oder charakterisierende Funktion, im günstigsten Falle beides haben. Da das Geschehen im Drama Charaktere verlangt, dürfen beide Elemente sich nicht aufheben oder widersprechen. An weiteren Beispielen wird gezeigt, wie die entwickelnde Funktion dreifacher Art sein kann, je nachdem sie nur für das Individualschicksal einer Person nutzbar gemacht wird (Einzelentwicklung), oder für die Gesamtordnung des Dramas (Gesamtentwicklung) oder endlich, was das ideale, für beides zugleich (harmonische Entwicklung). Eine ähnliche dreifache Anwendung zeigt auch die charakterisierende Funktion. Sie kann sich auf die handelnde oder sprechende Person selbst beziehen (Selbstcharakteristik), auf die mithandelnde Person (Reflexcharakteristik), oder es können, was das ideale, beide zugleich charakterisiert werden (harmonische Charakteristik).

Von der Handlung geht dann der Verfasser zu der nächst höheren Einheit im Drama, zum Auftritt, über und zeigt am Beispiel des Eröffnungsauftrittes im Hamlet, daß diese der Gewinnung des Interesses dienen, in dem Zuschauer die Frage nach dem, was nun geschehen soll, veranlassen muß. Mit der Schilderung des Wesens der nächst höheren Einheit der dramatischen Technik, der Szene, bricht der Verfasser ab, deutet aber noch in einem kurzen Ausblick an, wie man von hier weiter zum Akt vordringen und auch hier aus der Untersuchung zahlreicher Dramen Zeitsätze gewinnen müsse, um so allmählich zu einer Technologie des Dramas und dadurch endlich zu einer Theorie von dessen Wesen zu gelangen.

III. Zur Grammatik, Stilistik und Metrik Shakespeares.

Der absolute Infinitiv.

Ein bisher wenig berührtes Kapitel der Shakespeare-Grammatik nimmt die Berliner Dissertation von Gerhard Scholz: Der absolute Infinitiv bei Shakespeare zum Vorwurf. Im ersten Teile gibt der Verfasser eine an Zitaten reiche Darstellung von Shakespeares vielseitiger und kühner grammatischer Gebrauchsweise des absoluten Infinitivs, um dann zu dem zweiten und ergebnisreicheren, ästhetischen Teil der Arbeit überzugehen, der die gefundenen Resultate stilistisch verwertet. Die grammatischen Typen des absoluten Infinitivs scheiden sich deutlich, ihrem stilistischen Gebrauch nach in zwei Gruppen, von denen die eine fast ausschließlich in erregter Rede zur Anwendung kommt, wenn, wie Scholz es ausdrückt, eigentliche, mittlere und höchste Affekte zum Ausdruck gebracht werden sollen, während die andere ganz entsprechend für die ruhige Rede bleibt,

[1]) Zuerst gedruckt als Abhandlung zum Osterprogramm 1907 der Realschule zu Jena.

wo also eine lässige, familiäre Art zu sprechen markiert werden soll. Eine zweite Gliederung entsteht dadurch, daß die verschiedenen Typen von verschiedenen Klassen von Personen gebraucht werden, die einen mehr von bedeutenden, die anderen mehr von unbedeutenden, volkstümlichen und humoristischen.

Hendiadyoin und Hendiatrion.

Auf noch unbetreteneren Wegen wandelt Erich Schulze in seiner Hallenser Dissertation: Das Hendiadyoin und Hendiatrion in Shakespeares dramatischen Werken (1908) und weiß darin mancherlei neues für die Shakespeare-Grammatik und die Textkritik zu bringen. Schulze teilt die, auch bei Shakespeare nicht häufigen, Fälle von Hendiadyoin nach dem Gesichtspunkt von Substantiv-, Adjektiv- und Verbalkoordination ein und gibt von jeder Art vollständige Listen für die einzelnen Dramen. Als Ergebnis stellt sich heraus, daß wir das Hendiadyoin am stärksten vertreten finden in den pathetischen Reden der großen Trauerspiele, was nach dem ganzen Wesen dieses emphatischen Ausdrucksmittels nicht überraschen kann, weniger häufig schon in den Historien und Römerdramen und am seltensten in den Schauspielen und Lustspielen. Bemerkenswert ist dabei auch, daß Unterschiede zwischen den verschiedenen Schaffensperioden Shakespeares nicht bestehen.

In dem von ihm selbst so getauften «Hendiatrion» sieht Schulze eine von Shakespeare neu geschaffene, bis jetzt noch nicht beobachtete Abart des Hendiadyoin, bei der drei Substantiva koordiniert werden, von denen aber zwei dem Sinne nach subordiniert sind. Mit dieser Theorie vermag er eine ganze Reihe von Stellen, die eine Crux der Interpreten und Übersetzer bilden, ohne großen Zwang verständlich zu machen. So deutet er z. B. die bekannten Worte in Richard II, II. 1. 63: *England . . . is now bound in with shame, with inky blots and rotten parchment bonds* als «England . . . ist nun umfaßt durch schändliche, auf verfaultes, elendes Pergament hingekleckste Verträge». Andere von ihm angeführte Fälle wie Merch. of Ven. III. 2. 286 oder Henry VI. A. I. 1. 59 werden sich meines Erachtens trotz einer gewissen Schwülstigkeit auch ohne diese Theorie ungezwungen erklären lassen. Als «Hendiatettaron» endlich kann nach des Verfassers Annahme Julius Caesar II. 2. 89 aufgefaßt werden:

> . . . and that great men shall press
> For tinctures, stains, relics and cognizance.

«Und große Männer werden sich nach blutgetränkten Erinnerungszeichen drängen.»

Shakespeares Vers.

Abweichend von den bisherigen Untersuchungen über Shakespeares Metrik, die sich fast ausschließlich an die Dramen hielten, zieht Hans Reimer in seiner Bonner Dissertation «Der Vers in Shakespeares nichtdramatischen Werken» (1908) nur «Venus und Adonis», «Lucretia», die «Sonette» und die «Klage des Liebenden» heran, ohne indessen selbst den

Vergleich mit den Resultaten anderer anzustellen. Nach einer eingehenden Darlegung von Silbenmessung und Wortton, mit sorgfältiger Zusammenstellung der Belegstellen, folgt als dritter und wichtigster Abschnitt die Untersuchung des Versbaues. Hier weist der Verfasser große Regelmäßigkeit im Bau des Shakespeare'schen Verses nach, und geht dann im Anschluß an E. Zitelmanns Schrift «Der Rhythmus des fünffüßigen Jambus» auf den «höheren Rhythmus» ein, um als neue Errungenschaft festzustellen, daß im Shakespeare'schen Verse stets zwei oder drei Hebungen besonders stark betont sind, und daß durch bestimmte Anordnungsweise der haupttonigen Hebungen sich von Vers zu Vers wechselnde rhythmische Formen ergeben. Unreine Reime und Assonanzen sind Ausnahmen; einfache und doppelte Allitteration begegnet häufig. Auch für die Chronologie der vier Werke sucht Reimer seine Resultate nutzbar zu machen, und möchte auf Grund einer Statistik «Die Klage des Liebenden» seiner Abfassungszeit nach näher an «Lucretia» als an «Venus und Adonis» rücken.

IV. Shakespeares Zeitgenossen.

Arden of Feversham.

Die Hypothese Crawfords, daß Kyd der Verfasser des vielumstrittenen Dramas sei, wird von Walther Miksch in einer Breslauer Dissertation: Die Verfasserschaft des Arden of Feversham, 1907, aufs neue untersucht. Nach Ablehnung der äußeren Gründe Crawfords schlägt er den schon von seinem Vorgänger angebahnten Weg ein, die Frage durch eine vergleichende Untersuchung des A. of F. mit der «Spanish Tragedy» und «Soliman and Perseda» zu lösen. Alle drei Dramen weisen gegenüber den Werken Marlowes, Peeles und Greenes die weitgehendste Übereinstimmung untereinander auf. Einmal sind Kyd wie der Verfasser des A. of F. skrupellose Nachahmer Marlowes, zum anderen zeigen die drei Dramen vier spezifisch charakteristische Stileigentümlichkeiten, die bei Marlowe, Peele und Greene nur in geringem Maße vorhanden sind, die Rekapitulationsfigur, die Wiederaufnahme der Rede durch Wiederholung eines Wortes, die besonders reich ausgebildete Wortzusammensetzung und den häufigen Gebrauch von Sentenzen. In metrischer Hinsicht, im Verhältnis von Vers zu Prosa, in der sparsamen Verwendung kurzer Verse, in Wortdehnung und Wortverkürzung, in den Eigentümlichkeiten des Blankverses und in der Verwendung von Allitteration mit Endreim, sieht Miksch zwischen den drei Dramen eine so innige Verwandtschaft, wie sie eigentlich nur bei Werken desselben Dichters denkbar sei. Dazu kommen noch Ähnlichkeiten im Gedankeninhalt. Zum mindesten muß nach ihm der Verfasser von A. of F. die beiden Werke Kyds genau gekannt und nachgeahmt haben, oder Kyd sein Werk, was sich bei der rasch aufeinander erfolgten Drucklegung nicht entscheiden läßt. Diese ging so schnell von statten, daß der eine das oder die Werke des anderen nachgeahmt haben muß, ehe sie überhaupt noch gedruckt waren.

Ben Jonson.

Einen Beitrag zu der umfangreichen Belesenheit Ben Jonsons und eine Ergänzung zu Koeppels Ausführungen in den Quellenstudien zu den Dramen des Dichters bringt Paul Bircks Straßburger Dissertation: Literarische Anspielungen in den Werken Ben Jonsons (1908). Unter den englischen Autoren fällt die große Zahl von zeitgenössischen Dichtern zweiten und dritten Ranges auf, mit denen Ben Jonson Vertrautheit zeigt, unter ihnen nicht wenige schriftstellernde Aristokraten, mit denen er zum Teil persönliche Fühlung hatte, während die Namen vieler elisabethanischer Dramatiker, die wir erwarten würden, fehlen. Im strikten Gegensatz zu Shakespeare vermissen wir Anspielungen auf volkstümliche und schwankhafte Literatur fast gänzlich, während die Ritterromane zahlreich vertreten sind. Von französischen Autoren sind nur die damals allgemein bekannten genannt; unter den italienischen fallen Dante, der den Elisabethanern im ganzen fremd war, Gasparo Contarini, Luigi Groto, Angelo Poliziano und Cesare Ripa auf; von spanischen begegnen überhaupt nur Cervantes und Caranza. Überwältigend ist, wie wir von vornherein erwarten durften, die Masse der zitierten griechischen und lateinischen Klassiker wie der Spätlateiner. Selbst auf einige arabische und hebräische Autoren und Werke erstreckt sich des Dichters Kenntnis.

Thomas Heywood.

In einer Jenenser Dissertation: Thomas Heywoods Historien King Edward IV (Teil 1 und 2) und ihre Quellen (1907) gibt August Sander willkommene Ergänzungen zu den Ausführungen seiner Vorgänger, besonders Schellings, der zuletzt auf den Einfluß von Shakespeares «Richard III.» und der «True Tragedy of Richard the Third» verwiesen hatte.[1]) Ein Szene für Szene durchgeführter Vergleich mit den Quellen fördert ein wahres Ragout von Vorbildern zu Tage, die Heywoods Selbständigkeit in schlechtem Lichte erscheinen lassen. Den Hauptfaden der Erzählung gab Holinshed her, während Stows Survey nur gelegentlich herangezogen ist. Für die nicht politischen Partien verwertete der Dichter mehrfach bekannte Balladen, so für die Episode mit dem Gerber Hobs die Volksballade «King Eduard IV and the Tanner of Tamworth», für die Shore-Episode die Ballade «Jane Shore» und den Brief Edwards an Frau Shore in Draytons Heroical Epistles. Mündliche Tradition mag den Dichter bei der Schilderung des Mayor Lord Crosby beeinflußt haben. Noch reichhaltiger sind, wie bei dem Schauspieler Heywood zu erwarten, die Reminiszenzen an das Drama. Von Shakespeares Werken kommen «Heinrich VI. Teil 2 und 3» und vor allem der für die Glocesterepisoden skrupellos benutzte «Richard III.» in Betracht. Auch Anregungen der «True Tragedie of Richard the Third» sind verwertet. Weitere Züge stammen aus «Edward III.», «Sir Thomas More» und «The Life and Death of Jack Straw». Auch auf seine eigenen früheren Produkte, wie die beiden Teile von «If you know not me, you know nobody» und die «Four Prentices of London» hat der Dichter gelegentlich zurückgegriffen. Als Jahr der Entstehung nimmt Sander mit Schelling 1594 an.

[1]) The English Chronicle Play. New York 1902.

John Fletcher.

Henry Webers Urteil, daß Fletchers «Woman's Prize or the Tamer Tamed» eine Nachahmung und Fortsetzung von Shakespeares «Taming of the Shrew» sei, wird von Dr. Margarete Rösler in einem Aufsatze: Die Beziehungen von Fletchers «The Tamer Tamed» zu Shakespeares «Taming of the Shrew» im 6. Jahresbericht des städtischen Mädchenlyzeums in Brünn über das Schuljahr 1906—1907 einer Revision unterzogen. Sie stellt eine größere Anzahl von Anlehnungen im Inhalt fest, findet aber, daß in der Charakteristik die Fäden abgebrochen seien. Die einzige von Fletcher beibehaltene Figur, Petruchio, ist zu einer langweiligen Puppe in den Händen seiner Zähmerin Maria geworden. Das Gesamturteil der Verfasserin über das Drama lautet ungünstig, es macht ihr völlig den Eindruck, in großer Hast geschrieben zu sein. Ein gerechteres, allerdings nach dem anderen Extrem hinneigendes Urteil, hat inzwischen Schelling, Elizabethan Drama (1908) I, 341ff. gefällt.

V. Zum Nachleben der elizabethanischen Dichter.

Romeo und Julia.

Das Verhältnis von Goethes «Romeo und Julia» zu Shakespeares gleichnamiger Tragödie behandelt G. R. Hauschild in eingehender und sorgfältiger Weise in einer Programmarbeit des Goethe-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. vom Jahre 1907 (Nr. 484). Bereits 1767 hatte Goethe den Plan zu einer Bearbeitung von «Romeo und Julia» aus Ärger über C. F. Weisses Verunstaltung ins Auge gefaßt, aber erst im Dezember 1811 kam der Gedanke zur Ausführung. Goethe ging mit gewohnter Gründlichkeit zu Werke. Wie aus den Ausleihebüchern der Großh. Bibliothek zu Weimar ersichtlich ist, entlieh er sich an dem Tage, wo er seine Arbeit begann, am 5. Dezember, den achten Band der Shakespeare-Ausgabe von Pope und Warburton mit «Romeo und Julia» (1747). Hauschild überzeugt uns davon, daß Goethe wirklich eine «handschriftliche Übersetzung» herstellte, wobei er Schlegels Übertragung zu Grunde legte, ihr Zeile für Zeile nachging, sie mit dem englischen Text verglich und die Übersetzung Wielands, wie die von Eschenburg in dreifacher Form, in der Originalausgabe, im Mannheimer Nachdruck (1780) und in der zweiten echten Ausgabe (1806), heranzog. Vor allem bringt Hauschild eine ganze Reihe von Stellen herbei, die beweisen, daß Goethe wirklich auf das Englische zurückgriff. Wie selbständig und rücksichtslos Goethe zu Werke ging, zeigt am besten der erste Akt seiner Bearbeitung. Hier sind 633 Verse Shakespeares völlig ausgelassen und nur 324 beibehalten, die letzteren dabei häufig umgestaltet, zumeist in der Weise, daß Goethe sich nicht mit der Änderung einzelner Worte begnügte, sondern den betreffenden Satz als Ganzes auffaßte und auch im Ganzen umgestaltete. Nicht weniger als 232 Verse sind endlich völlig neu hinzugedichtet. Die Bearbeitung der späteren Akte ist nicht ganz so durchgreifend; immerhin haben wir beim vierten 71, beim fünften 150 von Goethe hinzugefügte Verse. Für das ganze Stück gestaltet sich das Zahlenverhältnis so, daß Goethe 1314 Verse Shake-

speares völlig ausließ, 868 unverändert aufnahm, 670 mit Veränderungen beibehielt und 488 völlig neu dichtete. Mit Interesse darf man der von dem Verfasser in Aussicht gestellten Fortsetzung, der ästhetisch-kritischen Erörterung, entgegensehen.

Massinger und Field.

Eine Arbeit von Ferdinand H. Schwarz, Ph. D.: Nicholas Rowe The Fair Penitent. A Contribution to Literary Analysis with a side-reference to Richard Beer-Hofmann Der Graf von Charolais, Diss., Bern 1907, mag insofern hier Erwähnung finden, als Rowes Stück auf der «Fatal Dowry» von Massinger und Field fußt. Rowe war der erste, der sich des damals vergessenen Massinger wieder erinnerte. Im Verlaufe seiner Schrift gibt Schwarz einige zusammenfassende Bemerkungen über das Fortleben der «Fatal Dowry». «The Ladies Trial» von John Ford soll einige Reminiszensen mehr enthalten, als Koeppel in den «Quellenstudien zu den Dramen George Chapmans usw.» (S. 185 ff.) verzeichnet hatte. Indirekten Einfluß konstatiert er in Aaron Hills «The Insolvent or Filial Piety» (gesp. 1758), einer Bearbeitung des nicht gedruckten, Sir Wm. Davenant zugeschriebenen Stückes «The Guiltless Adulteress», das seinerseits von der «Fatal Dowry» beeinflußt gewesen zu sein scheint. Die Jahre 1825 und 1845 sahen Massingers Stück noch einmal auf der englischen Bühne; 1836 entstand die wenig glückliche deutsche Übersetzung des Grafen Baudissin und 1904 endlich Beer-Hofmanns «Graf von Charolais».

VI. Zur Stoffgeschichte.

Cleopatra.

Georg Hermann Möller, der sich schon mehrfach mit der Figur der Cleopatra beschäftigt hat, veröffentlicht im Programm des Königl. humanist. Gymnasiums Schweinfurt für das Schuljahr 1906/07 Beiträge zur dramatischen Cleopatra-Literatur, die eine Liste der ihm aus der Zeit zwischen 1540 und 1905 bekannt gewordenen Bühnenstücke über Cleopatra enthalten. Sie umfaßt 77 Dramen, 45 Opern und 4 (5?) Ballete. Zwanzig Dramen sind in englischer Sprache abgefaßt, fünf von ihnen gehen Shakespeares «Antony and Cleopatra» voraus, acht fallen in das weitere 17. Jahrhundert, drei ins 18., zwei ins 19. und eins ins 20. Allesamt sind sie dem Literarhistoriker wohl bekannt.

Gestalt des Naturkindes.

In einer Studie über «Die Gestalt des Naturkindes im 18. Jahrhundert», Separatabdruck aus dem Programm der K. K. Staats-Oberrealschule in Bielitz, XXXII. Jahrgang, 1908, gedenkt Dr. Max Lederer auch an zwei Stellen (S. 16 ff. und 36 ff.) Shakespeares, der einmal in den beiden Söhnen König Cymbelines schon vor Rousseau, allerdings ohne Tendenz und ohne für die Entwicklung der Gestalt des Naturkindes irgendwie vorbildlich zu werden, den Kulturmenschen als Naturkind geschildert und diesen Naturzustand als den beglückendsten gepriesen hat, zum anderen, wiederum ohne Tendenz in den beiden Mohren Aaron und Othello bereits den reinen Typus des Naturkindes in zwei Extremen dargestellt hat.

Zeitschriftenschau.

Von

Carl Grabau.

I. Das Drama vor Shakespeare.

«Interludium de Clerico et Puella.»

Einen neuen Abdruck des «Interludium de Clerico et Puella», des ältesten Interludiums auf englischem Boden und fast des ältesten englischen Dramas überhaupt, bietet W. Heuser in der *Anglia* XXX 306ff. Das Fragment war bisher nur in einem Abdruck in Rel. Ant. II 145ff. von T. Wright veröffentlicht; die Handschrift blieb seitdem verschollen und ist erst neuerdings auf einer Pergamentrolle im Britischen Museum, MS. Addit. 23986, wiedergefunden worden. Auf der Vorderseite des Pergaments befindet sich ein altfranzösisches Gedicht gegen Warenne und die englischen Barone (s. Wright, Political Poems, Camden Society 6), und gewisse Eigentümlichkeiten lassen vermuten, daß auch das Interludium von einem französischen Schreiber aufgezeichnet wurde, der die englische Schreibart nur notdürftig beherrschte. Dialekt, gewisse Altertümlichkeiten der Schreibung und der Reime der Dichtung weisen nach Norden. Ein Vergleich des Interludiums mit dem stoffverwandten Fabliau von Dame Siriz ergibt, daß die wörtlichen Anklänge in beiden Denkmälern viel stärker sind als im allgemeinen angenommen wird. Die Heimat des Fabliaus ist nach Heuser im Norden oder im nordöstlichen Mittelland zu suchen; eine Untersuchung der metrischen Anlage ergibt, daß die ursprüngliche Form das kurze Reimpaar war; der Charakter des Fabliaus ist ein nur leicht verhüllt dramatischer: alles dieses weist auf eine gemeinsame Quelle beider Dichtungen, ein älteres in Reimpaaren abgefaßtes und an der Grenze zwischen Norden und Ostmittelland entstandenes Interludium des 13. Jahrhunderts hin.

«Interlude of Wealth and Health.»

Auf Grund einer Anzahl von Reimen dieses Interludiums spricht Mark Hunter (*The Modern Language Review* III 366) die Vermutung aus, daß es beträchtlich viel früher entstanden ist als das erhaltene Druckexemplar. Wahrscheinlich gehört es nach seiner Entstehungszeit dem Ende des 15. oder dem Anfang des 16. Jahrhunderts an. Zu einer genaueren Datierung wird

vielleicht die Figur des Flamländers Hance führen können, wenn gewisse Anspielungen auf die Geschichte der flämisch-englischen Beziehungen im 15. und 16. Jahrhundert richtig gedeutet werden.

Beziehungen zwischen dieser Moralität und Skeltons «Magnificence» hat W. W. Greg entdeckt (*The Modern Language Review* IV 117f.). Liberty ist ein Charakter in beiden Stücken. Felicity in «Magnificence» ist nicht viel anderes als Wealth. Die zweite Szene in «Magnificence» ist ein Streit zwischen Felicity und Liberty, ganz analog dem in «Wealth and Health». In «Magnificence» begegnet plötzlich das Wort: «It was Flemying hyght Hansy». Es erhebt sich die Frage: Hat ein späterer Schriftsteller Skeltons Stück popularisiert und die Anspielung auf den betrunkenen Flamländer zu einer komisch-satirischen Rolle ausgearbeitet, oder entnahm Skelton die Anregung zu seiner Moralität einem früheren, einfacheren Stück und bewahrte in dieser einen Andeutung die Erinnerung an einen Charakter auf, den er aus seiner Dichtung fortgelassen hat?

«Interlude of Johan the Euangelyst.»

Im Anschluß an Bradleys Konjekturen (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLIV 275) erörtert W. H. Williams die Bedeutung des Namens «Irisdision» (*The Modern Language Review* III 369ff.). Bradley hatte angenommen, die Form sei mißverständlich für «Joh evan» geschrieben worden; Williams widerspricht dieser Deutung unter Hinweis auf den mystischen Charakter der Figur und macht zwei Vorschläge, den Namen mit Hilfe des Vulgatatextes der «Offenbarung St. Johannis» zu erklären («Iris de Sion» oder «Iris uisio»).

Auch die Annahme, daß «Actio» aus «Accidia» verderbt sei, lehnt Williams ab und erklärt diesen Charakter als den Vertreter des aktiven Lebens gegenüber der «vita contemplativa».

«Mundus et Infans.»

Die von Wynkyn de Worde 1522 als «a new production» gedruckte Moralität schildert wesentlich den Kampf von Tugend (Conscience) und Laster (Folly) um die Seele des Menschen; dieser wird in den verschiedenen Lebensaltern vorgeführt. Henry Noble MacCracken (*Publications of the Modern Language Association* XXIII 486ff.) findet eine Parallele zu dieser Handlung in dem «Mirror of Periods of Man's Life or Bids of the Virtues and Vices for the Soul of Man» (Early English Text Society XXIV). Dies Gedicht, das die Moralität künstlerisch überragt, steht seinerseits der mittelalterlichen Dichtung «Debate between the Body and the Soul» sehr nahe, mit der es auch metrisch übereinstimmt. Es ist ein Winternachtstraum; der Träumer nimmt nicht teil an der Handlung, die in einem Wortstreit besteht. Es ist also schon halbdramatisch. Um es völlig dramatisch zu machen, mußten die verschiedenen «vices» des Gedichts in einen zusammengedrängt werden; so entstand eine Gestalt wie «Folly». Es läßt sich eine große Reihe direkter Parallelen zwischen dem Gedicht und der Moralität nachweisen; der Titel des Stücks, die meisten Namen der *dramatis personae*, zahlreiche Stellen

könnten dem Gedicht entlehnt sein, während eine aus dem Ganzen der Moralität metrisch herausfallende Stelle (in alternierenden Reimen) der entsprechenden Stelle des Gedichts so ähnlich ist, daß die Annahme direkter Entlehnung gerechtfertigt erscheint. Eine Untersuchung der Unterschiede der beiden Dichtungen würde interessante Lichter auf die Bühnentechnik der Moralitäten werfen.

Richard Edwards.

Einige biographische Irrtümer, die auch ihren Weg in Farmers neue Ausgabe von «Damon and Pithias» (Early English Dramatists Series) gefunden haben, werden von Walter Yale Durand in *Modern Language Notes* XXIII 129ff. berichtigt. R. Edwards wurde Mitglied von Lincoln's Inn am 25. November 1564, nicht aber, wie bisher angenommen, schon bald nach seiner Rückkehr von Oxford 1547. Dagegen wurde er Gentleman of the Chapel Royal nicht erst in den ersten Jahren der Regierung Elisabeths, sondern er wird schon 1556 als solcher erwähnt. Master of the Children wird er erst 1563 beim Tode seines Vorgängers Richard Bower geworden sein. Das Gedicht, das Edwards auf dem Totenbette verfaßt haben soll, «Soul Knil», ist wahrscheinlich eins von denen, die im Britischen Museum im MS. Cotton, Tit. A. XXIV aufbewahrt sind. Es ist E. R. gezeichnet und wird von Durand mitgeteilt. — «Damon and Pithias» wurde 1564 zu Weihnachten in Westminster, nicht in Richmond, aufgeführt. Durand verweist, auch in Bezug auf den Inhalt des verlorenen Stücks «Palamon and Arcytas», über das ein ausführlicher Bericht in den Commentarii von John Bereblock, einem Augenzeugen der Aufführung, erhalten ist, auf Mitteilungen über Richard Edwards im *Journal of Germanic Philology* 1902, IV 348—55.

Universitätsdramen.

Dr. T. Legges «Richardus Tertius» ist in verschiedenen Handschriften überliefert. Die in der Bodleiana erhaltene Abschrift (MS. Tanner 306, fol. 42) hat außer einem Schauspieler-Verzeichnis folgende Notiz: Acted in St. John's Hall before the Earle of Essex 17 March 1582.» Auf zwei Punkte macht nun G. C. Moore Smith (*The Modern Language Review* III 141) aufmerksam: Die Schauspielerliste stimmt mit der in einer andern Handschrift (Emmanuel College) vorhandenen überein, die dem Jahr 1579/80 angehört. Außerdem stammt in der oben angeführten Notiz das Datum «17 March 1582» von einer andern Hand als der Rest der Notiz. Unter diesen Umständen erscheint das Datum ziemlich zweifelhaft.

Ein anderes lateinisches Drama, dem G. C. Moore Smith den Namen «Psyche et Filii eius» gegeben hat, ist nach einer Bemerkung am Schlusse vielleicht in Spanien entstanden. In Valladolid und Sevilla waren 1590 bezw. 1592 Kollegs von katholischen Exilierten aus England durch den Jesuitenpater Rob. Parsons gegründet worden. Da die Aufführung lateinischer Stücke zum Erziehungssystem der Jesuiten gehörte, ist Moore Smith geneigt (ebenda 143ff.), die Entstehung des Stückes in diese spanisch-englischen Jesuitenkollegs zu verlegen.

G. C. Moore Smith gibt an derselben Stelle (*The Modern Language Review* III 141ff.) noch eine Reihe Bemerkungen zu andern, z. T. späteren Universitätsdramen, nämlich zu «Victoria» (vgl. unter Anthony Munday), «Pedantius», «Timon», «Lingua» «Pathomachia», «Antipoe», «Zelotypus», «Exchange Ware», «Fraus Honesta», «Fucus sive Histriomastix», «Adrastus Parentans», «Versipellis», «Confessor» und «Fraus Pia».

Christopher Marlowe.

Gegen die zum Teil überschwänglichen Lobsprüche, mit denen englische Kritiker Marlowe und besonders seinen «Faust» bedacht haben, erhebt Hermann Conrad seine Stimme (*Preussische Jahrbücher*, Oktober 1908). Was die knappen Daten, die uns aus Marlowes Leben überliefert sind, von seinem Charakter erraten lassen, ein atheistisches Übermenschentum, das findet sich auch in seinen Werken wieder. Im «Tamburlaine» schildert der Dichter den Willen zur Macht in einer geborenen Herrschernatur, im «Juden von Malta» in einer Persönlichkeit der mittleren Gesellschaft. Beide Male identifiziert sich der Dichter mit seinem Helden. Im «Tamburlaine» wird an keiner Stelle eine Mißbilligung der Greueltaten des Helden laut. Gerade in der Todesszene tritt dies hervor: hier konnte das Ende als eine schwache Sühne für die unerhörten Verbrechen dargestellt werden, aber Marlowe sucht seine Zuschauer durch den Tod des Mächtigen zu rühren, findet es tragisch ergreifend, daß auch ein so starkes Raubtier sterben muß. Dabei deutet der mit dieser Lebensauffassung in Widerspruch stehende Zug, Tamburlaine sei als Weltengeißel von Gott berufen, auf eine Denkschwäche des Dichters. Auch der Jude von Malta stirbt am Ende seiner scheußlichen Verbrecherlaufbahn als Mann und Held, der bis zum letzten Atemzug sich seiner Verbrechen rühmt, und auch in diesem Drama sind die zahlreichen Roheiten charakteristisch für den Dichter. Ebensowenig zeigt der «Faust» den Dichter auf höherer Stufe. Hier ist er so vollkommen abhängig von seiner Quelle, daß von Originalität kaum die Rede sein kann. Von ernsten Seelenkämpfen ist keine Spur zu finden; zwar stehen den Ausbrüchen der Vermessenheit Regungen des Kleinmuts gegenüber, aber sie lösen sich unvermittelt und unmotiviert ab. Dem Dichter kommt es in seinen Dramen nicht auf dichterische Wirkung, sondern auf die Sensation beim rohen Publikum an: daneben lockte er die Gebildeten durch recht viele Anspielungen auf das Altertum. Technisch ist vom «Tamburlaine» zum «Juden» ein Fortschritt wohl zu erkennen. Wenn Marlowe auch niemals ein großer Charakteristiker geworden ist, so tritt doch an die Stelle der langen Reden und des hoch trabenden, oft geradezu sinnlosen Schwulstes, der im «Tamburlaine» herrscht, ein viel natürlicherer, bisweilen derb realistischer Dialog, der sich mit Vorliebe der Hyperbel bedient. Der kraftvolle, aber zu gleichmäßige Versrhythmus im «Tamburlaine» hat einem freieren, dramatisch belebteren Platz gemacht. Gerade in diesem Punkte ist Marlowe zweifellos für Shakespeare vorbildlich geworden. Auch sonst finden sich Parallelismen und Anklänge an Marlowe in Shakespeares Werken; aber dieser hat nie hohles Wortgepränge und Schwulst als Poesie geboten, und nie hat er auch nur vorübergehend sich die brutale Lebensanschauung des Übermenschentums angeeignet.

An der Gegenüberstellung einiger Zitate aus Naogeorgus' «Pammachius» (1538, aufgeführt zu Cambridge in Christ's College 1545) und der «Kaiserhandlung» in Marlowes «Faust» sucht Robert Petsch (*Englische Studien* XXXIX 153ff.) nachzuweisen, daß der englische Dichter, ein Schüler von Christ's College, jenes wichtigste Kampfdrama des deutschen Reformationszeitalters gekannt habe.

Zu «Dr. Faustus», Sz. 3: «Princeps Belzebub .... et Demogorgon propitiamus vos, ut appareat et surgat Mephostophilis quod tumeraris.» Für die letzten Worte, die vielleicht durch eine irrtümliche Lesung einer Abkürzung entstanden sein mögen, schlägt G. C. Moore Smith «quod tueamur» zu lesen vor (*Notes and Queries* 10. Ser. IX 65).

Robert Greene.

Auf die Abhängigkeit des Dramas «The Thracian Wonder» von Greenes «Menaphon» haben J. Q. Adams (*Mod. Philology*, Januar 1906) und J. Le Gay Brereton (*The Mod. Lang. Review*, Oktober 1906) aufmerksam gemacht (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLIII 298, XLIV 281). Brereton hielt, im Gegensatz zu Adams, es für möglich, daß Greene selbst der Verfasser sei. Den Hinweis auf eine Parallele zu Greenes «Orlando Furioso», den er beibrachte, ergänzt O. L. Hatcher in einer Untersuchung über die Quellen und die Verfasserschaft des Stückes in den *Modern Language Notes* XXIII 16ff. Nicht nur weitere überraschende Ähnlichkeiten mit «Orlando» weist er nach, sondern auch solche mit anderen Greene'schen Dramen wie «James IV.», «Alphonsus», «Friar Bacon and Friar Bungay». Gerade diese große Zahl von Übereinstimmungen führen ihn aber dazu, die Verfasserschaft Greenes für dies Stück — wenigstens in seiner uns bekannten Form — abzulehnen. Stammte es wirklich von Greene, so müßten wir annehmen, daß es uns in einer von andern überarbeiteten Form vorliege; wahrscheinlich hat ein Greenekenner und -bewunderer es nach den Dramen Greenes gearbeitet und zwar zu einer Zeit, wo «Menaphon» schon seit längerem erschienen und ganz populär war, vielleicht zwischen 1600 und 1610.

Auf eine Entlehnung aus dem spanischen «Ritterspiegel» in Greenes «Pandosto» macht Joseph de Perott in den *Englischen Studien* XXXIX 308f. aufmerksam.

Thomas Lodge.

Thomas Lodges Gegenschrift gegen Stephen Gossons «School of Abuse» (Sommer 1579) erschien, um der Zensur zu entgehen, als ein Privatdruck ohne Titelblatt. Den Titel «A Defence of Poetry, Music and Stage Plays» erhielt das Pamphlet erst in dem von D. Laing besorgten Neudruck der Old Shakespeare Society (1853). Aus einer Bemerkung Gossons in seiner Ende 1579 erschienenen «Apologie for the School of Abuse» schließt J. Dover Wilson (*The Modern Language Review* III 166ff.), daß Lodge seine Schrift «Honest Excuses» genannt habe. Gosson erklärt nämlich, die von ihm angegriffenen Schauspieler hätten «got one in London to write certaine *Honest Excuses*, for so they tearme it, to their dishonest abuses which I revealed.» Er hatte

Lodges Schrift noch nicht gesehen; erst ein Jahr nach dem Druck kam sie ihm in die Hand. Er spielte aber unverkennbar auf die geheime Veröffentlichung, den beschränkten Umlauf und den Mangel eines Titelblattes der Schrift an, wenn er auch Lodges Namen nicht nannte. Das tat er erst mehr als zwei Jahre später in seinen «Playes Confuted in five Actions» (1582), wo er schreibt: «Among all the fauorers of these uncircumcised Philistines, I mean the Plaiers, whose hearts are not right, no man til of late durst thrust out his heade to maynetaine their cause, but one in wit simple: in learning ignoraunt: in attempt rash: in name Lodge.» Damit dürfte die Identität des Verfassers der «Honest Excuses» wohl bewiesen sein.

Anthony Munday.

Ein interessanter Quellenfund ist Wolfgang Keller und G. C. Moore Smith gelungen: sie haben das italienische Original der Anthony Munday zugeschriebenen Komödie «The Two Italian Gentlemen» entdeckt. Die Komödie ist leider verschollen; die Angabe des Dictionary of National Biography, daß sich ein Exemplar im Britischen Museum befinde, scheint auf einem Irrtum zu beruhen. Wir wissen von ihrem Inhalt nur durch einen Auszug in Halliwells «The Literature of the Sixteenth and Seventeenth Centuries illustrated by Reprints of very rare Tracts» (1851). Die Veröffentlichung der bisher unbekannten lateinischen Komödie «Victoria» von Abraham Fraunce (durch Moore Smith in Bangs «Materialien» XIV) hat auf die rechte Spur geführt; denn sie ist ebenfalls eine Übersetzung des italienischen Stücks, das Munday vorgelegen hat. Dies ist die 1575 erschienene Komödie «Il Fedele» von Luigi Pasqualigo. Eine Vergleichung der beiden Übersetzungen mit dem italienischen Original führt nach Wolfgang Keller (*The Modern Language Review* III 177ff.) zu folgendem Resultat: «Die beiden englischen Dichter haben ungefähr gleichzeitig Pasqualigos Komödie bearbeitet — Fraunce vor 1583, Munday vor November 1584; aber wie verschieden stehen sie dem Original gegenüber! Der pedantische Gelehrte Fraunce liefert eine fast wörtliche lateinische Übersetzung, der volkstümliche Poet Munday dagegen schafft das Stück selbständig um zu einem zwar derben, aber ganz geschickt aufgebauten englischen Bramarbas-Lustspiel.»

Auch Lariveys Komödie «Le Fidelle» ist eine Bearbeitung von Pasqualigos Stück, wie Sidney Lee hervorgehoben hat (*The Modern Language Rev.* III 373).

Italienische und elisabethanische Komödie.

Eine gedrängte Übersicht über das, was bisher an Einflüssen der italienischen Komödie auf die Charaktere und das Material der elisabethanischen Komödie festgestellt ist, gibt Winifred Smith in *Modern Philology* V 555ff. Sie hebt besonders das Auftreten italienischer Schauspieltruppen, die bei den englischen Dichtern vorhandene Kenntnis der Commedia dell' arte und die Häufigkeit der italienischen Charaktertypen in englischen Stücken hervor. Auf die uns erhaltenen Nachbildungen italienischer Originale geht sie nicht näher ein, doch spricht sie die Vermutung aus, daß noch manche englische Komödie, als deren Quelle man eine italienische Novelle angesehen hat, auf eine italienische Komödie zurückgehe.

II. Nichtdramatische Literatur kurz vor Shakespeare.

Elisabethanische Sonettendichtung.

Französische Quellen für elisabethanische Sonettendichtungen weist L. E. Kastner (*The Modern Language Review* III 268) nach. Drei Sonette Daniels aus seinem Zyklus «Delia», die Nummern 14, 19 und 23 sind wörtliche Übertragungen der Sonette 10, 91 und 92 in Du Bellays «L'Olive». Ebenso geht eins der in der unrechtmäßigen Ausgabe von Sidneys «Astrophel and Stella» veröffentlichten Sonette auf Du Bellay zurück. Von den anderen englischen Sonettisten jener Zeit hat nur noch B. Griffin («Fidessa») aus Du Bellay geschöpft. Die Vorliebe der Engländer gehörte Ronsard und Desportes. Da die französischen Dichter ihrerseits wieder den Italienern nachahmten, ist bei manchen englischen Sonetten nur durch genaue Vergleichung festzustellen, ob sie auf ein französisches oder italienisches Vorbild zurückgehen. Daniel hat z. B. in einigen Sonetten, die Sidney Lee für von Desportes entlehnt hielt, offenbar die italienischen Originale nachgeahmt, während Lodges Nachahmungen von Desportes und Ronsard untrüglich verraten, daß er nur die französischen Dichtungen vor sich hatte. Von weiteren Elisabethanern, die aus französischen Sonetten Entlehnungen machten, erwähnt Kastner noch Constable und Giles Fletcher.

Philip Sidney.

Sidneys «Defense of Poesy» lehnt sich, wie Spingarn bemerkt hat, vielfach an Minturnos «De Poeta» an. Doch war er nicht die einzige Quelle, die Sidney benutzt. Einige von F. M. Padelford (*The Journal of English and Germanic Philology* VII 81 ff.) mitgeteilte Parallelen machen es wahrscheinlich, daß er bei seinen Ausführungen über das Alter der Dichtkunst sich an Thomas Sibilets «Art Poetique François» gehalten hat. Dies Werk war 1548, elf Jahre vor Minturnos «De Poeta», erschienen.

Edmund Spenser.

Die Frage, wer das Urbild von Spensers Rosalind gewesen sein mag, wirft Percy W. Long in der *Anglia* XXXI 72 ff. auf. Nach einer Erörterung der Gründe, die gegen oder für eine reale Persönlichkeit sprechen, deren Geheimnis von den Zeitgenossen so gut gewahrt wurde, prüft er die verschiedenen Vorschläge, die man bisher zur Identifikation gemacht hat. Die Vermutung Grosarts, die Heimat der besungenen Dame sei Lancashire, wird eingehend als unhaltbar nachgewiesen. Vielmehr folgt Long einer Anregung von Hales, der den Namen Rosalind als ein Anagramm ansah und als Vornamen den Namen Eliza vorschlug, sodaß die vier übrigen Buchstaben den Namen Nord bilden müßten. Dieser Spur nachgehend identifiziert Long Spensers Rosalind mit Elizabeth North. Er geht von der Schreibung Rosalinde aus, wie sie sich in der fünften Quarto, der Ausgabe letzter Hand, findet. Daraus läßt sich der Name Elisa Nord bilden. Elisa steht für Elizabeth auch sonst, z. B. in der April-Ekloge. Nord ist die französische Art, North zu buchstabieren. Eine Elizabeth North ist nachweisbar: es ist die Tochter von Thomas North, dem Plutarchübersetzer. Die Anspielungen

der Dichtung («a countrie lass living in a neighbour towne», «the widdowes [= widdower's] daughter») würden auf sie passen. Auf den Ausdruck «the North country, where he dwelt», in welchem North stets groß geschrieben wird, fällt ein ganz neues Licht. Man braucht nicht mehr an eine Reise Spensers nach dem Norden Englands zu denken. «Those hills» bezöge sich auf das Kentische Hügelland, und der Ausdruck «faithlesse Rosalinde» erklärte sich durch Elizabeth Norths Heirat im Jahre 1579 usw. Auch Spensers Bekanntschaft mit Thomas North ist sehr wahrscheinlich, da beide wohl gleichzeitig 1579 sich in London aufhielten.

Spensers Sonettenzyklus «Amoretti» ist von den bisherigen Herausgebern und Biographen Spensers als eine Huldigung des Dichters an seine Gattin aufgefaßt worden. Einen Beweis für diese Annahme hat man darin erblickt, daß in demselben Bande wie die «Amoretti» auch das «Epithalamium» veröffentlicht wurde, das man gewissermaßen als den Schlußpunkt der in den «Amoretti» besungenen Liebe hinstellte. Percy W. Long (Spenser and Lady Carey, *The Modern Language Review* III 257 ff.) erschüttert diese Anschauungen dadurch, daß er auf die inneren Widersprüche zwischen beiden Gedichten, die einen Zusammenhang auszuschließen scheinen, hinweist und darauf aufmerksam macht, daß die uns von Spensers Ehe bekannten Daten nicht mit den Angaben der Dichtungen übereinstimmen. Dagegen sieht er in den «Amoretti» eine Huldigung für Lady Elizabeth Carey, die Tochter von Sir John Spencer, der er seine Dichtung «Muiopotmos» sowie eines der Sonette, gewidmet hatte, die der «Faerie Queene» vorangestellt sind. Die höfischen Anschauungen jener Zeit verlangten, daß Spenser als ein dem Hofe nahestehender Dichter sich eine Herrin wähle, der er seine poetischen Dienste weihe. Spensers Herrin war Lady Carey, wie auch aus Anspielungen Th. Nashs hervorzugehen scheint, und wir haben in den «Amoretti», deren Heldin auch den Namen Elizabeth führt, ein Denkmal der — natürlich rein platonischen — Verehrung zu erblicken, die Spenser seiner Patronin zollte.

Auch L. E. Kastner (Spenser's «Amoretti» and Desportes — *The Modern Language Review* IV 66 ff.) findet in Spensers Sonettenzyklus Spuren einer Künstlichkeit, die mehr auf ein literarisches Erzeugnis als auf ein Dokument wahrer Herzenserlebnisse schließen läßt. Dieser Eindruck wird verstärkt, wenn die Sonette auf ihre Originalität geprüft werden und sich ergibt, daß auch ein so großer Dichter wie Spenser beträchtlich viel seinen Vorbildern verdankt. Im allgemeinen hat man ihn als einen Nachahmer Petrarcas angesehen. Schon Sidney Lee hat darauf hingewiesen, daß einige Sonette aus den «Amoretti» von dem französischen Dichter Desportes angeregt sind. Kastner kann die Anzahl der Beispiele vermehren, in denen Spenser entweder ganze Sonette oder Teile von solchen den verschiedenen Werken von Desportes entlehnt und nachgebildet hat. Auch teilt der englische Dichter mit dem französischen die Vorliebe für gewisse Gleichnisse, besonders aus dem Gebiet der Schlachten und Belagerungen.

In die «Faerie Queene» sind bekanntlich Fragmente mittelalterlicher Romanzen eingestreut. Es ist bisher noch nicht viel geschehen, um diese disiecta membra älterer Dichter zu identifizieren. Wie Harry Morgan Ayres in *Modern Language Notes* XXIII 177 nachweist, benutzt die Epi-

sode von Aemylia und Amyas, dem Squire of Low Degree («The Faerie Queene», IV, Gesang 7—9), einerseits Motive aus dem zwölften und dreizehnten Gesang des «Orlando Furioso»; andererseits verwertet das Verhältnis zwischen Amyas und Placidas Motive aus der Romanze von Amis und Amiloun. Solche Motive sind die große Ähnlichkeit der beiden Freunde, ihre Freundschaft, die Werbung einer Dame um den widerstrebenden Amis, das Eintreten eines Freundes für den anderen. Wie das gemacht ist, wirft ein Licht auf Spensers unbesorgte Art, seine Vorbilder zu benutzen. Er respektiert die Geschichten seiner Vorgänger nicht als solche, er reißt die alten Romanzen in Stücke, um ein paar Motive zu entlehnen, er vertauscht Namen, er verliert den Faden der Erzählung über seinem Interesse für das Moralische usw.

Der dreitägige Kampf zwischen dem Redcross Knight und dem Drachen («The Faerie Queene», I) wird durch zwei Nächte unterbrochen, in denen der kämpfende Ritter einmal durch eine Quelle, «The Well of Life», das andere Mal durch den «Baum des Lebens» neu gekräftigt wird. Nach R. E. Neil Dodge (*Modern Philology* VI 191ff.) sind die Quelle und der Baum als Allegorien für die heiligen Sakramente, Taufe und Abendmahl, zu deuten (vgl. *Notes and Queries* 4. Ser. VII 2).

Ein Verzeichnis von 19 Werken, in denen sich Anspielungen auf Spenser finden, gibt John Munro in *Notes and Queries* 10. Ser. X 121.

Shakespeares «Jest-Books».

Eine Arbeit über die Quellen der englischen Schwankbücher des 16. Jahrhunderts beginnt A. L. Stiefel mit der Untersuchung der «Mery Tales, Wittie Questions and Quicke Answeres», der zweiten Sammlung des ersten Bandes von Hazlitts «Shakespeare Jest-Books» (*Anglia* XXXI 453ff.). Seine Absicht ist, bei jedem einzelnen Schwank die direkte Vorlage des Erzählers zu ermitteln. Von dem Verfasser, dessen Name wie diejenigen der Kompilatoren der übrigen ähnlichen Sammlungen unbekannt ist, sagt er, daß er zwar kein origineller, aber auch nicht ein übler Erzähler war. Er verstand wie der Verfasser von «A C Mery Tales» Latein, unterscheidet sich von diesem aber nicht nur stilistisch, sondern auch dadurch, daß er zahlreiche Schwänke der alten Literatur entlehnte. «A C Mery Tales» haben den «Mery Tales usw.» zum Vorbild gedient, ohne daß jedoch eine einzige Geschichte aus der älteren in die jüngere Sammlung überging. Diese ist in einer älteren, undatierten und einer jüngeren Ausgabe von 1567 überliefert; die letztere enthält 26 Zusatznummern. Da diese überwiegend den Quellen der älteren Ausgabe entnommen sind, darf man auf den gleichen Verfasser beider Ausgaben schließen, was auch die stilistische Vergleichung bestätigt. Wahrscheinlich hat zwischen den beiden überlieferten Ausgaben noch eine mittlere existiert, die schon die Zusatznummern, die nach historischen Anspielungen zu urteilen zwischen 1547 und 1553 entstanden sind, enthielt. Die Editio princeps setzt Stiefel in die vierziger Jahre, wobei er die Möglichkeit erwähnt, durch ein näheres Studium der bei demselben Verleger Th. Berthelet erschienenen Druckwerke das genaue Datum zu ermitteln. Daß der Verleger zugleich auch der Verfasser der Sammlung sei,

ist eine bloße Vermutung Stiefels, aber an sich nicht unmöglich. «Der Verfasser, ein humanistisch geschulter Mann, kannte das klassische Altertum recht gut, holte sich jedoch seine Stoffe bei den lateinischen Dichtern der Renaissancezeit, bei Poggio [17 Nummern], Abstemius [7], Morus [5], Barlandus [3], Seb. Brant [27], Erasmus, Gast usw., verschmähte es aber auch nicht, einen im Verkehr mit anderen gehörten Witz zu Papier zu bringen oder ein mittelalterliches Predigtmärlein in ein modernes Gewand zu kleiden.»

Vgl. auch unter «Viel Lärm um Nichts».

III. Einzelne Dramen Shakespeares.

«Verlorene Liebesmüh.»

Den Ausdruck «Fortuna delaguar» V 2 erklärt Joseph de Perott (*Englische Studien* XL 154) als «Fortuna de la guerra» und vermutet infolgedessen Shakespeares Kenntnis der Werke des Spaniers Feliciano de Silva, in dessen «Florisel de Niquea» die Rolle der Fortuna im Kriege oder in einer besonderen Schlacht (fortuna de batalla) erörtert wird. Auch die Distanz, durch die die beiden Geschlechter bei Shakespeare (I 1) getrennt werden, hat ihr Gegenstück in demselben Roman, in welchem die Ritter den in einem Zauberpalast eingeschlossenen Damen sich nur auf eine Drittelstunde (= 1 engl. Meile) nähern können.

«König Johann.»

In den Worten, die der Bastard zu Hubert angesichts der Leiche des jungen Prinzen Arthur spricht:

Go, beare him in thine armes (IV 3)

erblickt W. Strunk, Jr. (*Modern Language Notes* XXXIII 79ff.) eine Art Bahrprobe, durch die sich Hubert von dem Mordverdacht zu reinigen hat. Während vorher der Bastard ihn für stark verdächtig hält, ist er später von seiner Unschuld überzeugt. In Shakespeares Vorstufe, «The Troublesome Raigne of King Iohn», hat die Fortschaffung der Leiche durch die Lords eine rein bühnentechnische Bedeutung. Erst Shakespeare hätte, wenn Strunks Vermutung richtig ist, ihr auch dramatischen Wert gegeben.

«König Heinrich V.»

IV 1, 289: like a lackey.

Nicht ein Diener ist hier gemeint, sondern ein Blinder (= lack-eye), wie Ernst A. Kock (*Anglia* XXXI 133) bemerkt.

«Der Kaufmann von Venedig.»

Ein Kompliment Shakespeares an die Königin Elisabeth sieht F. J. Furnivall in den Worten Bassanios (III 2, 179–80), in denen er eine Anspielung macht auf «some Oration fairely spoke by a beloued Prince». Die

Redebegabung Elisabeths wird auch sonst erwähnt (*Notes and Queries* 10. Ser. IX 125, X 418). Ein ähnliches Kompliment machte Thomas Randolph in einem Briefe an den Grafen Rutland über Maria Stuart. Vgl. Historical Manuscripts Commission I 85.

IV 1, 381: To quit the fine for one half of his goods —

Ernst A. Kock (*Anglia* XXXI 132f.) glaubt, daß «quit . . . for» hier soviel bedeutet wie «give . . . instead of».

«Die Zähmung der Widerspenstigen.»

Über die Schreibung des Namens macht Aloys Obrist in der *Neuen Musik-Zeitung* XXV 4, 88 folgende Bemerkungen: Es gibt und gab nur einen Namen Petruccio (-uccio ist das gewissermaßen vergrößernde, vergröbernde Namenssuffix zu Pietro); diesen fand Shakespeare vor. Da er nun Petrutschio ausgesprochen wird, dieser Laut aber in England mit «chio» am genauesten wiederzugeben ist, so schrieb Shakespeare für seine englischen Schauspieler englisch Petruchio, damit sie richtig «Petrutschio» sagen sollten. Dies blieb dann in allen englischen Ausgaben stehen, ist aber nun irrtümlich in allen deutschen Übersetzungen beibehalten worden.

Über neuere und ältere Bearbeitungen des Stoffes handelt A. Andrae im *Beiblatt zur Anglia* XIX 299ff.

«Die lustigen Weiber von Windsor.»

I 3, 97: scirted Page.

Page muß groß geschrieben werden. Falstaff denkt an seine Geliebte, nicht an seinen Pagen Robin. «Robin did not wear skirts.» (E. K. Chambers in *The Modern Language Review* IV 88.)

«Viel Lärm um Nichts.»

Die Äußerung Benedicks:

Ho! now you strike like the blind man: 'twas the boy that stole your meat, and you'll beat the post (II 1, 205—6) — ist schon längst als eine Anspielung auf einen Schwank aufgefaßt worden. In dem Schwank Nr. 131 (Of the blynde man and his boye) der Sammlung «Mery Tales, Wittie Questions and Quicke Answers» (Ausgabe 1567) hat Friedrich Brie (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* CXX 426ff.) Shakespeares Quelle entdeckt. Er hält es für keinen Zufall, daß in derselben Szene (II 1, 134—6) eine andere solche Sammlung, «A Hundred Merry Tales», zitiert wird.

«Was ihr wollt.»

Auf Olivias Frage: What kinde o' man is he? antwortet Malvolio: Why of *mankinde* (I 5, 150). W. H. Williams (*The Modern Language Review* III 171f.) weist darauf hin, daß «mankind» bei den Elisabethanern von Frauen im Sinne von «virago» gebraucht wird. Die Anwendung auf Viola ist also ein Stückchen dramatischer Ironie. Malvolio verrät sein instinktives Gefühl später noch einmal in den Worten: «He speakes verie shrewishly».

Bei den Worten derselben Szene: «Tell me your minde, I am messenger» (I 5, 105) hat man Textverderbnis vermutet. Sie werden ohne weiteres klar, wenn man daran denkt, daß bei der Entlassung von Boten die Worte «you know my mind» stehende Formel im Drama war. «Tell me your mind» ist also die bloße Umkehrung.

«Maß für Maß.»

Die Entscheidung, durch welche dem Mädchen die größere Schuld beigemessen wird (II 3), führt J. de Perott auf eine Reminiszenz aus dem spanischen Roman «Historia de Grisel y Mirabella» von Juan de Flores zurück (*Englische Studien* XL 153).

«Hamlet.»

Es ist früher an dieser Stelle darauf hingewiesen worden, welche Wichtigkeit nach Konrad Meier dem Wittenberger Studium des Prinzen für die Lösung der Hamletfrage beizumessen ist (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XL 327f, XLI 277). Ein neuer Beweis dafür ist ihm die Bedeutung, die der Geist im «Hamlet» für die Entwicklung des ganzen Stückes hat (*Dresdner Anzeiger*, Sonntags-Beilage 1908, 32 und 33). Er legt in einer Einleitung die Anschauungen des heidnischen Altertums und des christlichen Mittelalters über die Geisterwelt dar und weist unter anderem darauf hin, daß, wenn der Geist im «Hamlet» den Prinzen auffordert, den argen, unnatürlichen Mord zu rächen, dies nicht eine christliche, sondern die heidnische Anschauung ist, daß nämlich die Seele solange keine Ruhe finden kann, bis der Körper ehrenvoll bestattet oder das an ihm begangene Verbrechen gesühnt ist. Die Reformation erklärte den Geisterspuk für Teufelswerk; die Geister — an deren Realität übrigens nicht gezweifelt wird — sind Trugbilder der Hölle; neben dieser Lehre der Kirche vertritt Melanchthon noch die Meinung, sie könnten Erscheinungen von Engeln sein. Wie verhalten sich nun im «Hamlet» die beiden kompetenten Beobachter, Horatio und Hamlet, gegenüber der Geistererscheinung? Als dem gelehrten Horatio zuerst davon erzählt wird, glaubt er an eine Einbildung der Soldaten. Als er aber das Dasein des Geistes nicht mehr leugnen kann, verraten seine Worte sofort, daß er nicht glaubt, die Erscheinung sei die Seele eines Abgeschiedenen. Er hält sie, wie seine Warnung an Hamlet, dem Geiste zu folgen, deutlich zeigt, für einen bösen Geist, für Teufelspuk: er vertritt die orthodoxe Wittenberger Kirchenlehre. Derselben Meinung scheint zunächst Hamlet zu sein, aber seine Anrede an den Geist:

> Be thou a *spirit* of health or *goblin* damn'd,
> Bring with thee airs from *heaven* or blasts from *hell*,
> Be thy intents *wicked* or *charitable* —

läßt keinen Zweifel darüber, daß auch er zwar in dem Gespenst nicht den Geist eines Verstorbenen erblickt, daß er aber von Horatio erheblich abweicht, indem er noch eine andere Deutung zuläßt: der Geist ist entweder ein Lügengeist oder ein Geist der Wahrheit. Unter dem Eindruck der majestätischen Erscheinung des Geistes glaubt Hamlet, daß es ein guter Geist

ist; später erwachen von Horatio bestärkt wieder die Zweifel, und deshalb ist es für Hamlet notwendig, sich Gewißheit zu verschaffen. Dazu dient das Schauspiel im Schauspiel. Hamlets zwiefältige Auffassung von dem Wesen der Gespenster ist aber die Philipp Melanchthon eigentümliche Auffassung. Auf die nahe Verwandtschaft Hamlets mit dem Haupt der Wittenberger Schule hat Meier schon früher aufmerksam gemacht.

«Hamlet» IV 5, 161: Nature is fine in love, and where'tis fine etc. Nach E. Merton Dey (*Notes and Queries* 10 S. IX 263) bedeutet das zweite «fine»: Ende.

Gegen den von J. Schick auf dem Münchener Neuphilologentag von 1906 und in der Beilage der *Allgemeinen Zeitung* vom 9. August 1906 entwickelten Plan eines «Corpus Hamleticum» (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLIII 304) erhebt W. Wetz in der *Zeitschrift f. vergleichende Literaturgeschichte* N. F. XVII 286 ff. Bedenken. Er glaubt in dem Programm des Unternehmens eine Unklarheit über seine wissenschaftliche Tragweite und im besonderen über seinen Nutzen für den Zweck, dem es doch recht eigentlich dienen soll, nämlich für die Erkenntnis Shakespeares und seines bekanntesten Werkes, feststellen zu müssen. Zwar würden sich die geplanten Sammlungen zur Lösung wissenschaftlicher Probleme verwenden lassen, «aber diese Probleme sind nicht verschiedener Art und was das Wichtigste ist, ihre Beantwortung lehrt uns so gut wie nichts, was zu einem bessern Verständnis und zu einem erhöhten Genuß des Hamlet beitrüge». Der Abdruck der ersten beiden Quart- und der ersten Folioausgabe des Dramas ist keine dringliche Aufgabe; die Hamletwerke aus Shakespeares Zeit, die mutmaßlichen Quellen und direkten Ausläufer des Shakespeareschen «Hamlet», sind schon wiederholt gedruckt und bequem zugänglich. Eine fruchtbare Behandlung der Quellenfrage ist gerade beim «Hamlet» nicht möglich, da die unmittelbare Vorlage Shakespeares verloren gegangen ist und für die wichtigste Frage in der Entstehungsgeschichte eines dichterischen Werkes, für die Frage nach dem Gemütszustande des Dichters bei der Konzeption seines Stückes, alle ausdrücklichen Zeugnisse fehlen. Von wissenschaftlichem Interesse würde natürlich die Bibliographie sein, wenn auch das Bedenken geäußert wird, ob eine auf das einzelne Werk beschränkte Betrachtung wirklich fruchtbringend sein kann. Dem Plan aber, das gesamte Sagenmaterial, das irgendwie mit der Hamletsage, nicht nur mit dem Drama, in Beziehung gebracht werden kann, zu sammeln, wird der Zweifel an der Wichtigkeit dieser Sage entgegengesetzt. Wetz befürchtet, daß durch eine solche wohlgemeinte, aber wissenschaftlich unergiebige Kompilation gerade das Gegenteil von dem erreicht wird, was erreicht werden soll: daß unter all der Gelehrsamkeit über die Entwicklung der Hamletsage bis zu Saxo und über die Geschichte des Stoffes von diesem bis zu Shakespeare, unter all den Spekulationen über biographische Beziehungen, über Gestaltung des Textes usw. die Dichtung beinahe verschüttet werden wird.

«König Lear.»

Den Nachweis Perretts, daß alle oder fast alle Herausgeber des «Lear» einige Szenen falsch lokalisiert haben, ergänzt Mark Hunter (*The Modern*

Language Review IV 84 ff.) durch ein neues Beispiel der gleichen Art. Die zweite Szene des ersten Aktes ist seit Popes Vorgang gewöhnlich auf Gloucesters Schloß verlegt worden. Dagegen spricht, daß Shakespeare einen Hinweis auf den Szenenwechsel im Text unterläßt und daß Gloucesters Worte:

> Kent banish'd thus? and France in choller parted?
> And the King gone to night? usw.

noch unter dem unmittelbaren Eindruck der Vorgänge, die er allerdings nur durch andere erfährt, zu stehen scheinen. Ferner erklärt sich dann, daß Edmund über den Aufenthalt Edgars wirklich nicht unterrichtet ist. Verschiedene andere Unwahrscheinlichkeiten, die die Folge von Popes Angabe sind, verschwinden ohne weiteres, wenn die Szene auch an Lears Hof spielt.

Anspielungen auf das Schachspiel vermutet Robert Max Garret (*The Journal of English and Germanic Philology* VII 111 f.) in den Worten Regans:

> that I profess
> Myself an enemy to all other joys
> Which *the most precious square of sense possesses.* (I 1, 73 ff.)

«The most precious square» wäre die vorteilhafteste Stellung auf dem Brette, durch die man das ganze Spiel in der Hand hat. Auch Kents Worte

> My life I never held but *as a pawn* etc. (I 1, 157.)

deutet Garrett als Anspielung auf das «königliche» Spiel.

Als terminus a quo für die Entstehung des «Lear» hat man bisher das Erscheinen von Harsnetts «Declaration of Egregious Popish Impostures» (1603) angesehen, weil man glaubte, Shakespeare habe die Teufelsnamen Modu, Hopdance und Flibbertigibbet diesem Buche entnommen. Nun schildert Harsnett darin Teufelsbeschwörungen, die in den Jahren 1585—1586 in Denham auf dem Besitz der Famile Peckham vorgenommen worden sind; die Peckhams aber waren verwandt und befreundet mit Shakespeares Patron Southampton, so daß Roger Bigelow Merriman (*The Athenæum* 4204. 23. Mai 1908) es für möglich hält, daß Shakespeare die Teufelsnamen direkt, lange vor 1603, durch Southampton erfahren hat.

«Troilus and Cressida.»

> Or like a gallant horse falne in first ranke,
> Lie there for pavement to the abject neere,
> O'errun and trampled on. (III 3, 161—3.)

Für «neere» hat Hanmer «reare» eingesetzt, was bisher allgemein angenommen wurde. J. Derocquigny (*The Modern Language Review* III 371 f.) sieht in der Form «neere» die phonetische Wiedergabe des Wortes «neigher», sodaß dem «gallant horse» der «abject neigher», das Tier, das nichts als wiehern kann, gegenübergestellt wird.

«Timon von Athen.»

Man hat das Problem der Verfasserschaft von «Timon von Athen» in Beziehung gesetzt zu gewissen Unregelmäßigkeiten im Druck der Ersten Folio. Um festzustellen, ob ein solcher Zusammenhang wirklich existiert, hat Joseph Quincey Adams, Jr. (*The Journal of English and Germanic Philology* VII 53 ff.) jene Unregelmäßigkeiten einer genauen Untersuchung unterzogen und sich bemüht, ihre Ursachen festzustellen. Das Resultat ist, daß, nachdem der Drucker schon begonnen hatte, «Troilus und Cressida» zu setzen, irgend eine Störung eintrat, die eine Unterbrechung des Druckes rätlich erscheinen ließ. Die Drucker ließen eine Lücke in der Paginierung und begannen mit dem nächsten Stück. Ehe noch der Druck des Buches vollendet war, wurde «Timon von Athen» ausersehen, jene Lücke zu füllen. Dazu mußte, was von «Troilus» schon gedruckt war, beseitigt werden; ein Rest davon ist durch Zufall in zwei Exemplaren der Folio erhalten geblieben. Nach dem Druck von «Timon» und nachdem das Verzeichnis der Dramen am Anfang der Folio schon abgezogen war, konnte erst «Troilus» gedruckt werden (dies Drama ist im Katalog nicht erwähnt). Die dafür reservierte Lücke war schon durch «Timon» ausgefüllt; es blieb also nichts anderes übrig, als das Stück an anderer Stelle, zwischen die Historien und die Tragödien, einzuschieben. Danach hätte nicht der Druck von «Timon von Athen», sondern der von «Troilus» die typographischen Unregelmäßigkeiten der Folio verschuldet, und diese könnten zur Feststellung der Autorschaft des «Timon» nicht herangezogen werden.

«Der Sturm.»

Ein Aufsatz des jüngst verstorbenen Professors J. Churton Collins sucht das Verhältnis von «Dichtung und Symbolik» an Shakespeares «Sturm» nachzuweisen (*The Contemporary Review*, Januar). Auch er findet in diesem Drama autobiographische Züge und das Echo der Gedanken des Dichters über sein Verhältnis zu seiner Kunst und zur christlichen Weltanschauung.

«Pericles.»

Wenn auch die Shakespearekritik darin übereinstimmt, daß «Pericles» zum Teil von Shakespeare, zum Teil von einem oder zwei anderen Verfassern geschrieben ist, so besteht doch noch Unklarheit darüber, was von Shakespeare und was von anderer Hand herrührt, wie man sich die chronologische Ordnung der Verfasser zu denken hat und mit wem der oder die unbekannten Mitarbeiter zu identifizieren sind. Mit diesen Fragen beschäftigt sich D. L. Thomas in den *Englischen Studien* XXXIX 210ff. Mit Hilfe von stilistischen und metrischen Kriterien gelangt er zu dem Resultat, daß von Akt I die erste Szene zum Teil, die dritte ganz, von Akt II die erste zum größten Teil, Akt III und V und von Akt IV die erste und dritte Szene vollständig Shakespeare zuzuweisen sind. Von den Chorus-Versen hält er nur die in den beiden letzten Akten (mit Ausnahme von V 2) für Shakespeare'sches Eigentum. Die Frage, ob Shakespeare der ursprüngliche Verfasser und der andere Dichter der Bearbeiter seines Stückes war

oder umgekehrt, erscheint Thomas zweifelhaft, doch neigt er der Ansicht zu, daß Shakespeare der Bearbeiter ist, daß er als praktischer Theaterdichter sowohl wie auch als großer Künstler die Vorzüge des Stoffes erkannte und ein populäres Stück daraus formte. Die Annahme von Delius und anderen, daß der unbekannte Mitverfasser des Stückes Geo. Wilkins gewesen sei, lehnt Thomas ab. Wenn Wilkins nicht einen Roman mit demselben Titel, der sich zum Teil auf das Stück gründet, geschrieben hätte, würde niemand auf den Gedanken gekommen sein, ihm einen Anteil an dem Drama zuzuschreiben. Dagegen hält Thomas auf Grund von stofflichen und stilistischen Erwägungen und von Ausdrucksparallelen Thomas Heywood für den ursprünglichen Autor des Dramas.

IV. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares.

Zu Shakespeares Biographie.

Neue Daten aus Shakespeares Leben scheinen im letzten Jahre nicht zu Tage gefördert zu sein. Die einzige Entdeckung, von der zu berichten wäre, ist die Erwähnung von Shakespeares Namen, die man in dem Vermögensinventar eines Stratforder Bürgers gefunden hat und von der Richard Savage, der Hüter des Shakespearehauses in Stratford, Kunde gibt (*The Athenæum* 4218, 29. August 1908). Das Verzeichnis ist überschrieben: «An Inventorie of all and singulare the goodes, cattels, and chattels, movable and vnmovable, of Robert Johnson, late of Stratford vpon Avon in the countie of war: deceased: priced by these Maisters of the said Towne, whose names are subscribed. Octob. 5° An° D'ni 1611,» und ist unterzeichnet wie folgt:

signum
Henrye ⋀ Wilson. — William Wyatt.
John Wolmore.
signum — Alexander Aspinall.
Thomas ⋌ Barber.

Der Shakespeare betreffende Vermerk lautet:

A lease of a barne that he holdeth of M^r Shaxper, xx^li.»

Es handelt sich offenbar um die Scheune, die auch in dem Testament von Shakespeares Enkelin Elizabeth Barnard (1669) erwähnt wird: «. . . the barne belonging to the same, now or late in the occupation of Michell Johnson.» Die Familie Johnson war einflußreich in Stratford und mit dem Dichter und seiner Familie nahe verknüpft. Robert Johnson wird häufig in den Stratforder Akten als Pächter erwähnt. Im Jahre 1730 existierte die Scheune entweder nicht mehr, oder sie war von der Familie Hart veräußert worden.

Der vor einigen Jahren in den Haushaltungsbüchern des Schlosses Belvoir gemachten Entdeckung, wonach ein Mr. Shakespeare eine Summe Geld «about my Lordes impreso» erhielt, und die allgemein auf unsern Dichter bezogen wurde, steht Charlotte Carmichael Stopes nicht ohne Skepsis gegenüber (*Athenæum* 4203, 16. Mai 1908). Sie weist auf den Unterschied von Einträgen gleicher Art hin, der darin liegt, daß das Wort «about»

anstatt des üblichen «for» gebraucht wird, wodurch eine gewisse Unbestimmtheit in die Angabe hineinkomme. Ferner wirft sie die Frage auf, ob nicht überhaupt ein anderer Mr. Shakespeare gemeint sei. Es gab zu jener Zeit in London einen Sporer (bitmaker) in königlichen Diensten John Shakespeare, der, wie aus den Rechnungen hoher Adliger zu ersehen ist, reichlich beschäftigt wurde und gerade oft für Turniere zu arbeiten hatte. Wahrscheinlich war dieser John Shakespeare ein Vetter des Dichters, und damit ließe sich die Verbindung mit Richard Burbage leicht erklären. Vgl. auch *Notes and Queries* 10. Ser. X 104f.

Die Ursachen, die Shakespeares guten medizinischen Kenntnissen zu Grunde liegen, sucht F. v. Winckel in einem Artikel «War Shakespeare ein Arzt?» zu beleuchten (*Beilage der Münchner Neuesten Nachrichten* 1908, Nr. 70). Er hält es für möglich, daß Shakespeare eine Zeitlang Lehrling bei einem Bader gewesen sei, bei dem er sich mit Leichtigkeit den medizinischen Jargon und gewisse ärztliche Kenntnisse erwerben konnte. Weitere Quellen mochten der Verkehr mit Medizinern, Wahrnehmungen in seiner Umgebung, Erlebnisse in seiner eignen Familie sein.

Der Behauptung, daß Shakespeare prozeßsüchtig und ein Geldmacher gewesen sei, tritt Avonianus in der Münchener Zeitschrift *März* II, Heft 11 entgegen.

Eine hübsche Illustration der Art, wie man um 1590 zu Pferde von Stratford nach London reiste, bilden die zeitgenössischen Aufzeichnungen über Reisestationen und -kosten, die Richard Savage im *Athenæum* 4219, 5. September 1908, mitgeteilt hat.

Shakespeare-Bildnisse.

Wie aus dem Shakespeare-Jahrbuch XLI bekannt ist, hatte Charlotte Carmichael Stopes auf Grund einer alten Abbildung von Shakespeares Grabbüste in William Dugdales «History of the Antiquities of Warwickshire» (1656) die Echtheit der heute über Shakespeares Grab befindlichen Büste angezweifelt; diese sei gelegentlich einer Ausbesserung im Jahre 1746 an die Stelle der alten gekommen (vgl. *Monthly Review* 1904 April). G. Krüger hatte damals im Shakespeare-Jahrbuch XLI 124ff. dagegen eingewendet, daß nicht anzunehmen sei, daß im Jahre 1746 die Stadtverwaltung von Stratford und die Öffentlichkeit eine solche Verballhornung des ursprünglichen Bildnisses ruhig zugelassen haben würden und daß der Verballhorner, wenn es einen gab, schwerlich gerade auf diesen fast schneidigen Kopf verfallen sein würde. Er erklärte Dugdales Bild für frei erfunden. Ein Sommeraufenthalt in Stratford hat G. Krüger anderer Meinung werden lassen, und er ist, wie er in der *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht* VII 18ff. mitteilt, nun derselben Überzeugung wie Mrs. Stopes. Es fällt dabei neben der Dugdale zuzusprechenden Zuverlässigkeit besonders ins Gewicht, daß die Wiedergabe der Grabbüste in Rowes Shakespeareausgabe von 1609 im wesentlichen der Abbildung Dugdales entspricht. Noch die zweite Ausgabe von Bells Shakespeare, erschienen 1788, hat einen Stich, der zu dem Rowe'schen Bilde paßt. Nun ist aber der Pope'schen Ausgabe von 1725 eine Abbildung der Grabbüste von Vertue beigegeben, die sich wesentlich von

der Dugdale-Rowe'schen unterscheidet und der heutigen annähert. Es scheint, als gefielen dem Künstler die alten Abbildungen nicht und er brachte, wo sie ihm zu roh schienen, Verschönerungen an. Der Stich von Gravelot in Hanmers Ausgabe von 1744 ist nach Vertue gearbeitet. Es wäre nun anzunehmen, daß, als 1746 die Ausbesserung vorgenommen wurde, sich der ausbessernde Künstler diese Vertue-Gravelot'schen Stiche zum Muster nahm und das ganze heutige Beiwerk, einschließlich des Leibes, der Arme, Hände und Kleidung daher entlehnte. Krüger kommt noch auf das Verhältnis der von Dugdale wiedergegebenen Büste zu dem Droeshout'schen Stich zu sprechen. Er entdeckt wenig Ähnlichkeit zwischen ihnen und erklärt es daraus, daß die Bildnisse Shakespeare in verschiedenem Alter, der Stich etwa den Fünfunddreißigjährigen und die Büste den Fünfziger, darstellen. Dabei äußert er die (wie er selbst sagt: unmaßgebliche) Ansicht, daß der Bildhauer garnicht im Stande sei, »das, was an einem Menschenantlitz das eigentlich kennzeichnende ist, in seinem starren Stein auszudrücken. Jedenfalls muß man sich gegen solche einfach aus der Luft gegriffenen Bildnisse wehren, wie das von Lessing angefertigte, das Weimar ziert, ist.« (!)

Eine ähnliche Gereiztheit atmet eine Zuschrift an *Notes and Queries* 10. Ser. IX 68 (abgedruckt in der *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht* VII 166), worin Krüger gegen die Wiedergabe des Winstoner Shakespeareporträts im Jahrbuch XLIII ohne den Zusatz «alleged» protestiert. In einer Erwiderung teilt M. H. Spielmann mit (*Notes and Queries* 10. S. IX 111), daß Krügers Zweifel gerechtfertigt seien und daß die Spielmann zugeschriebene Notiz über das Bild aus dem Kopf eines Reporters stamme. Spielmann setzt das Bild um 1600 an; es ist gut gemalt, der Kopf besser als das Kleid. Die Initialen WS stammen von dem Vater der jetzigen Besitzerin, der es hineingeschnitten hat, weil manche Leute dachten, es könne ein Bild des Dichters sein. (G. Krüger scheint übersehen zu haben, daß die einzige Erwähnung des Bildes im Text des Shakespeare-Jahrbuches XLIII 316 durchaus skeptisch gehalten ist und das von ihm entbehrte Wort «angeblich» dabei nicht fehlt.)

Die Geschichte einer anderen Fälschung, des sog. Winstanley Porträts von Shakespeare, erzählt M. H. Spielmann in der Zeitschrift *The Connoisseur* S. 93ff. Wie sich herausstellt, existieren unter diesem Namen zwei, wenn nicht gar drei Shakespearebilder, und ein großer Teil der Verwirrung, den das Winstanley-Porträt früher angerichtet hat, ist daraus zu erklären, daß man glaubte, verschiedene sich widersprechende Beschreibungen bezögen sich auf ein und dasselbe Werk.

Andere Shakespeares.

Notes and Queries 10. Ser. IX 107 drucken einen Bericht der *Birmingham Daily Post* vom 15. Januar 1908 über eine Sitzung des Lehnsgerichts des Marquis von Hertford ab, die im Rathaus zu Alcester stattfand. Eine Stelle daraus lautet: «Mr. W. G. Fraser (high bailiff) presented his accounts for the past year . . . . That was accounted for, to a large extent, by the erection of boards in the Town Hall with the names of past bailiffs inscribed thereon . . . . In 1530, he found, the high bailiff was Thomas Shake-

speare, and an examination of his will showed that there was no doubt that he was an uncle of the immortal bard.»

In *Notes and Queries* 10. Ser. X 287f. teilt Gerald Fothergill folgende «Shakespearian Memoranda» mit:

Clement Swallowe sues John Shakespeare of «Stretford upon Aven», co. Warwick, yeoman, of a plea that he render unto him 66 s. 8 d. which he unjustly «detayns» (Common Pleas, Hil. 1 Elizabeth, Roll 1177, m. 211).

An Edward Shakespeare is one of the jury of the Court Baron of Sistam, co. Oxford, in the eighth year of James I. (See an uncalendared Star Chamber suit, Thomas Browne of Sisham v. George French, Edward Shakespeare, and William Woodcock, B. James I.)

Browne v. Parsons is an interesting Stratford-on-Avon suit, with depositions of many Stratford tradesmen, showing ages. I James I. B. John Hathaway is one of the homage of Old Statford at the Court holden 23 April, 36 Henry VIII., and at the Court holden 24 April, 37 Henry VIII.

John Harthway is of the homage 9 May, 22 Henry VIII., and at the same Court he is elected «bedele».

At a Court holden 3. Oct., 36 Henry VIII., presentment is made that John Hatheway and others have allowed geese to stray in the divided lands and are fined 20 d. each.

Ec. Court Rolls in the Public Record Office.

Shakespeares Lebensanschauung.

Auf die Frage nach Shakespeares persönlicher religiöser Überzeugung antwortet Hermann Conrad (*Münchener Allgemeine Zeitung* Nr. 3):

Shakespeare war «nicht Katholik, nicht Protestant, sondern Christ. Der Kern seines ganzen dichterischen Wirkens ist die Bloßstellung und Bestrafung des Egoismus und die Feier der Menschenfreundlichkeit, der Treue, der Aufopferung, kurz, der Nächstenliebe. Am sichtbarsten tritt diese Tendenz hervor in der Periode seines Pessimismus, in der ihn der Widerwillen gegen die Menschheit seiner Zeit beherrscht. Aber während er das Übermenschentum mit seinem rohen Egoismus, seinen wilden Leidenschaften blutig geißelt, vergißt er nie, selbst in «Maß für Maß» und im «Lear» nicht, eine seiner wundervollen Frauengestalten, eine Isabella, eine Cordelia, als die Blüte der christlichen Tugenden ihm gegenüberzustellen. Er war auch als Christ so groß und rein, daß keine der beschränkten christlichen Konfessionen seiner Zeit ihm hätte genügen können. So ist es eine Freude für uns, den größten Menschen, welchen unser Brudervolk erzeugt hat, in der Höhe seiner religiösen Anschauung neben unsern größten Menschen stellen zu können: auch Goethe war ein solcher Christ, der die Überzeugung aussprach, daß eine menschenbeglückendere Lehre als die christliche in alle Ewigkeit nicht gefunden werden könnte. Das ist eine der vielen Seiten in Shakespeare, die nie veralten können, so wenig wie der wahre Geist des Christentums.»

Eine Betrachtung der Stellen in Shakespeares Werken, die sich auf ein zukünftiges Leben beziehen, enthält die Mainummer von *The Contemporary Review* (Literary Supplement).

Im Oktoberheft der St. Petersburger Monatsschrift *Westnik Jewropy*, die mit Ende des Jahres 1908 ihr Erscheinen eingestellt hat, erschien ein Artikel von Richard Gebhard unter dem Titel «Gedanken über Leben und Tod in Shakespeares Dramen». Der Verfasser ist der Ansicht, daß der berühmte Monolog Hamlets die Frage «Sein oder Nichtsein?» nur unbefriedigend löse. Der Hinweis auf Träume nach dem Tode entspricht abergläubischen Vorstellungen, die für uns heute von keinem Interesse mehr sind. Bedeutend besser wird die von Hamlet aufgeworfene Frage nach dem Zweck und Sinn des Lebens von Richard II. in dem großen Monolog V 2 beantwortet. «Nicht sein ist besser als sein», das ist ungefähr die Antwort Richards. Dieser Monolog übertrifft den Hamlets an konsequentem, logischem Denken, an kritischer Schärfe und an Einheitlichkeit der darin zum Ausdruck kommenden Lebensanschauung, die mit der Schopenhauers fast identisch ist. Was sonst die in Shakespeares Dramen zum Ausdruck kommenden Lebensanschauungen anbetrifft, so ist besonders bezeichnend der Vergleich der Welt mit einer Bühne, der in «Wie es Euch gefällt» (II 7), und mit einem Gefängnis, der in dem erwähnten Monolog Richards II. seinen vollkommensten Ausdruck gefunden hat. Das Leben selbst ist wertlos und, wie uns Prospero im «Sturm» versichert, nur ein Traum, keine Wirklichkeit.

Zu Shakespeares Technik.

Wenn Shakespeare Elfen, Hexen, Erscheinungen Abgeschiedener, Zauberer in die Handlung seiner Dramen eingreifen läßt, so verewigt er ganz und gar und bis in die kleinste Einzelheit die Anschauungen seiner Zeit, und nichts, schlechterdings gar nichts in der Darstellung dieser übernatürlichen Wesen ist seiner freien Phantasie entsprungen. Hierfür bringt J. E. Poritzky in einem Artikel über «Shakespeares Hexen» (*Der Zeitgeist* 1908, Nr. 41 und 42) eine große Anzahl Belege bei. Was auf uns im besten Fall als lebendiges Symbol wirkt, wurde von dem Publikum Shakespeares als wirkliche Erscheinung aufgefaßt, und höchstwahrscheinlich bezweifelte der Dichter selber nicht die Existenz der übernatürlichen Geschöpfe, die in seinen Dramen auftraten. Er war besser daran als wir Modernen, denen die Naturwissenschaften inzwischen sehr viele poetische Mittel um ihre tiefste Wirkung gebracht haben. Wir müssen auf dem Theater vom «Zufall» reden, während Shakespeare das schwere und tiefe Wort «Schicksal» aussprechen durfte. Für uns hat der Spuk allen Glauben verloren; Shakespeare aber mußte, wenn er seiner Zeit einen getreuen Spiegel vorhalten wollte, seine Stücke mit übernatürlichen Geschöpfen erfüllen.

Über die Lieder in Shakespeares Dramen schreibt H. B. Lathrop in *Modern Language Notes* XXIII 1 ff. In der großen Mehrzahl der Stücke finden sich Lieder, in den Komödien mit Ausnahme der «Komödie der Irrungen», in den Tragödien abgesehen von «Titus Andronicus», «Timon», «Coriolan» und «Macbeth». Von den Historien enthalten Lieder nur die beiden Teile von «Heinrich IV.» und «Heinrich VIII.» Welches war die dramatische Funktion der Gesänge? Das Singen war zu Elisabeths Zeit ziemlich allgemein verbreitet. Die italienische Gesangskunst kam erst später und verdrängte dann allmählich den Volksgesang von der Bühne. Daraus

erklärt sich der große Reichtum von Gesängen in den Shakespeare'schen Dramen, der uns heute fast unnatürlich erscheinen will. Sehr häufig sind Brocken und einzelne Zeilen ganzer Lieder. Sie leisten ihre Dienste bei kleineren Kämpfen des Witzes; oft soll sich in ihrem Gebrauch ein gewisser Leichtsinn oder auch Zärtlichkeit offenbaren. Manchmal aber dienen sie zur Charakteristik des Wahnsinns. Der Gesang eines Kanons wie in «Was Ihr wollt» hat den Charakter des Unausgeglichenen, Niedrigen an sich. Die ganzen Lieder dienen verschiedenen Zwecken. Einige sind Epiloge wie in «Was Ihr wollt» (nicht von Shakespeare stammend) und in «Verlorene Liebesmüh»; es sind lediglich Anhängsel an das Stück. Andere Lieder haben einen mechanischen und technischen Zweck. Sie sollen beispielsweise über einen Sprung in der Zeit hinwegtäuschen. Die Gesänge in Fest- und Bankettszenen sind der reine Ausdruck von Freude und Übermut. Die Hauptfunktion Shakespeare'scher Gesänge ist aber, Stimmung zu wecken, einen romantischen Ton anzuschlagen. Bei Betrachtung der Charaktere, denen Lieder in den Mund gelegt werden, tritt hervor, daß die handelnden, tatkräftigen Personen nie singen. Auch eine gewisse Höhe und Würde der Stellung läßt sich mit Gesang nicht vereinigen. Deshalb lassen Hochgestellte sich Musiker kommen. Das mag auch mit dem Schauspielermaterial zusammenhängen; an die Spieler großer Rollen wurden schon so viele Ansprüche gestellt, daß das Verlangen nach musikalischer Begabung noch erschwerend gewirkt hätte. Die edlen Persönlichkeiten, die nach Musik verlangen, sind alle sanft bei Shakespeare. Othello macht sich nicht viel daraus, und Benedick versucht zwar zu singen, wenn er verliebt ist, aber er macht sich dabei zum Gespött. Die verlassenen, unglücklichen Frauen lassen sich durch Lieder trösten. Hauptsächlich passive Charaktere singen oder lassen sich vorsingen, wie Ophelia and Desdemona. Am Schluß seiner Ausführungen weist Lathrope darauf hin, wieviele Szenen bei Shakespeare der Atmosphäre und dem Hintergrunde und nicht der Handlung dienen.

Shakespeare und Österreich.

Über «Shakespeares Beziehungen zu Österreich» handelte ein Vortrag von Richard v. Kralik, der in der Vierteljahrsschrift *Die Kultur* VIII 3 ff. mitgeteilt wird. Von österreichischen Fürsten begegnet Herzog Leopold V., der die Engländer durch die Gefangennahme ihres Königs Richard Löwenherz so schwer gekränkt hatte, in «König Johann», wo er trotz mehrfacher Sinnesänderung, die ihm zugeschrieben wird, im Grunde nicht ungünstig charakterisiert wird. Auch in «Heinrich VIII.» steht im Hintergrunde ein österreichischer Fürst: der deutsche Kaiser Karl V. als Neffe der ungerecht verstoßenen Königin. Wien ist zweimal Schauplatz einer Handlung: im Zwischenspiel des «Hamlet» und in «Maß für Maß». Hamlet erklärt während der Aufführung, das Stück sei die Vorstellung eines in Vienna geschehenen Mordes. Die erste Quartausgabe nennt den Herzog nicht Gonzago, sondern Albertus. v. Kralik deutet dies auf den Herzog Albrecht VI., der tatsächlich 1463 unter Umständen starb, die auf eine Vergiftung schließen lassen. In «Maß für Maß» hat Shakespeare nach Kraliks Meinung politische Verhältnisse seiner eigenen Zeit im Auge gehabt. Auf den zu Shakespeares

Zeit in Prag lebenden Kaiser Rudolf II. wird auch in einigen Dramen mehr oder weniger deutlich angespielt. So glaubt Kralik, daß die ursprüngliche Fassung von Shakespeares Jugenddrama «Die beiden Edelleute von Verona», nicht zwischen Verona und Mailand, sondern zwischen London und dem Kaiserhofe, d. h. Prag, spielte. Der in «Was ihr wollt» erwähnte alte Einsiedler von Prag, der niemals Feder noch Tinte anschaute (IV, 2), wird auf Kaiser Rudolf II. gedeutet. Daß Shakespeare im «Wintermärchen» Sizilien und Böhmen seiner Quelle gegenüber vertauschte, soll seinen Grund darin haben, daß ein unbeweibter Witwer, wie es bei Shakespeare der König von Böhmen ist, besser zu Rudolf stimmte, an den jeder Hörer des Stückes dachte. Im «Sturm» erkennt Kralik einen Widerhall des Bruderzwistes im Hause Österreich. Prospero wird von seinem Bruder vertrieben wie Rudolf II. von Matthias.

V. Shakespeares Zeitgenossen.

Ben Jonson.

Der Bemerkung Ben Jonsons in den «Conversations» (§ IV), «that he told Cardinal de Perron, at his being in France, anno 1613, who shew him his translations of Virgill, that they were naught,» wird, wie C. H. Herford (*The Modern Language Review* IV 81 ff) ausführt, durch geschichtlich nachweisbare Tatsachen nicht widersprochen. Der gelehrte Kardinal Duperron hatte im Jahre 1612 an Isaac Casaubon, der sich damals als Flüchtling in England aufhielt, Proben einer Übersetzung des ersten Buchs der «Aeneïde» geschickt. Der König wünschte die Übersetzung zu besitzen, und Duperron veranlaßte einen Neudruck seiner Arbeit, die noch durch die Übersetzung eines Teils des vierten Buches bereichert wurde. Wenige Monate später war Jonson in Paris, und eine Begegnung beider Männer ist durchaus wahrscheinlich; und ebenso wahrscheinlich hoffte der Kardinal, wie er den Beifall des englischen Königs gefunden hatte, nun auch den seines gelehrten Untertanen zu finden, und zeigte ihm die Übersetzung. Daß er in seiner Erwartung durch das harte Urteil Jonsons getäuscht wurde, lag an den verschiedenen Prinzipien beider Männer: während der Kardinal frei und leicht übersetzte, trat Jonson für eine strengwörtliche Art der Übertragung ein.

Für eine frühe Entstehungszeit von «The Case is Altered» spricht, daß sich Zitate daraus in Bodenhams Sammelwerk «Belvedere» finden, das 1600 erschien (Ch. Crawford in *Notes and Queries* 10. S. X 206).

Auf Diogenes Laertios VIII 4 und auf Lukians «Hahn» weist W. Bang (*Mélanges Godefroid Kurth* 351 ff.) als Quellen von Nanos toller Rede im «Volpone» hin und macht im Vorbeigehen darauf aufmerksam, daß in Senecas «quot [dies] ille ad irritandam avaritiam captantium simulatus aeger» («De brev. vit.», cap. 7) Jonsons Drama schon in nuce enthalten sei, was um so mehr Beachtung verdiene, als der Dichter seinen Seneca auswendig gekannt zu haben scheine, ihn jedenfalls gerade erst für seinen «Sejanus» durchgearbeitet hatte.

Nach C. R. Baskervill (*Modern Philology* VI 109 ff.) entnahm Jonson Anregungen zu seinem «Bartholomew Fair» aus dem alten Drama «Sir

Thomas More» und aus der großen zeitgenössischen Schelmen- und Schwankliteratur. Auch in «The Silent Woman» begegnet eine Andeutung, daß Jonson «Sir Thomas More» kannte. Es sind die Beutelschneiderszenen in «Bartholomew Fair», die eine Reihe von bis ins Detail gehenden Parallelen mit dem älteren Stück aufweisen. Auch mit dem in den fünften Akt von Middletons «Mayor of Queenborough» eingeschobenen Schauspiel im Schauspiel finden sich in Ben Jonsons Stück Parallelen.

In «The Masque of Christmas» hat Jonson von dem volkstümlichen Weihnachts-Mummenschanz, dem Schwerttanz, Gebrauch gemacht, wie C. R. Baskervill in *Modern Philology* VI 257ff. nachweist. In seiner letzten Maske «Love's Welcome at Welbeck» hat Jonson in ganz ähnlicher Weise ländliche Spiele und Tänze verwertet, was man aus Lanehams Beschreibung der Kenilworther Spiele ersehen kann. Baskervill nimmt an, daß Jonson direkt aus Lanehams «Letter» geschöpft hat.

Weitere Quellenfunde zu Ben Jonsons «Discoveries» hat William Dinsmore Briggs gemacht (*Modern Language Notes* XXIII 43ff.). Er weist 12 Stellen nach, die auf Seneca zurückgehen. Im Schlußwort betont er aber, daß wir in den «Discoveries» doch mehr sehen müssen, als lediglich eine Exzerptensammlung. Nicht nur Jonsons Belesenheit ist darin zu finden, sondern auch seine Reflektionen über die Lektüre.

Beaumont-Fletcher-Massinger.

Von der Moral des Beaumont-Fletcherschen Dramas handelt eine Arbeit von Philipp Aronstein in der *Anglia* XXXI, Heft 2. Man hat die Dramen der Beaumont u. Gen. unmoralisch genannt; die Zeitgenossen hielten sie nicht dafür. Im 17. Jahrhundert waren sie populärer als Shakespeare. Erst im achtzehnten sank ihr Ruhm, und seitdem erscheint Shakespeare ewig jung und wahr, während jene veraltet und verblaßt sind. Der Grund dafür ist in der Zeit der Entstehung dieser Dramen zu suchen. Shakespeares Zeit war eine Zeit der Synthese; die Nation war einheitlich, infolgedessen war das Drama national und wandte sich mit seinem allgemeinmenschlichen Inhalt an die gesamte Nation. In der zweiten Hälfte von Jacobs I. Regierung spaltet sich die Nation in zwei Klassen, Adel und Bürgertum. Das Theater wird Partei und steht auf der Seite von Hof und Adel. Die Theorie der absoluten Monarchie zeigt sich in den Dramen mächtig. Absolute Untertanentreue, die Stellung des Einzelnen zum Königtum ist eigentlich die einzige öffentliche Frage von Bedeutung, die in den Dramen der Beaumont usw. diskutiert wird. Das vorherrschende Motiv ist die Liebe, der Geschlechtstrieb. Während aber bei Shakespeare die wahre Liebe geistig und physisch zugleich ist, tritt bei den späteren Dramatikern eine Trennung zwischen Geist und Sinnlichkeit ein. Beaumont ist noch verhältnismäßig ernst und groß in seiner sittlichen Auffassung. Bei Fletcher ist die Sittlichkeit nur äußerlich, nur konventionell. Massinger hat auch eine grobsinnliche Auffassung der Liebe, predigt aber eine äußerliche (lawful) Moral. Die verschiedenen Liebeskonflikte lassen sich auf einige Grundformen zurückführen, wie z. B. die sentimentale, schmachtende Liebe oder die Liebe als Motiv für die Entfaltung von Schlauheit und List. Ziel der Liebe ist

die Ehe, aber sie ist nur eine konventionelle Sanktion des Geschlechtsverkehrs zwischen Mann und Weib. Verführung und Ehebruch spielen eine große Rolle. Beaumonts moralisches Urteil dem gegenüber ist fest und klar. Fletchers Prinzip ist mehr Pikanterie; lüsterne Darstellung des Geschlechtlichen wird vereinigt mit äußerer Moralität. Verwicklungen werden raffiniert ausgeklügelt. Wir finden das Motiv der Blutschande, Verbindung des Liebesmotivs mit dem des Ehrgeizes und der Herrschsucht, den Konflikt von Liebe und Freundschaft. Ein Zug ist der englischen Erotik eigentümlich: der Hang zum Aberglauben, wie er sich in der Verwendung von Zaubertränken usw. zeigt. In der Darstellung der Männer ist der Hauptunterschied gegen Shakespeares Zeit: die Männer sind nicht mehr Einzelwesen, sondern typische Vertreter eines Standes, einer Klasse. Die Frauen werden mehr individualisiert als die Männer. Diese leiden gewöhnlich an zwei Fehlern: es fehlt ihnen an Kraft und an Einheitlichkeit. — Von sittlichen Problemen werden z. B. die Fragen nach dem Wesen der persönlichen Ehre und ihrem Schutze, nach der Berechtigung der Duelle ernsthaft erörtert.

In einem Aufsatz über Elizabethan Dramatic Collaboration untersucht E. N. S. Thompson (*Englische Studien* XL 30ff.) die Motive und Methoden der Dramatiker bei ihrer gemeinsamen Arbeit. Man griff zur Zusammenarbeit, um rasch ein aktuelles Thema von vorübergehendem Interesse zu dramatisieren. Ein Beispiel für diese roheste Art von Mache ist das Stück «The Travels of Three English Brothers» von Rowley, Day und Wilkins, das infolge eines populären Pamphlets entstand. Die drei Autoren waren so wenig darauf bedacht, eine dramatische Einheit herzustellen, daß fortwährend der Chorus eingreifen muß, um wichtige Geschehnisse zwischen den Szenen zu berichten. Die Methode der Arbeit zu erkennen ist hier kaum möglich, da sich der Anteil jedes Verfassers schwer feststellen läßt. Diese Art Dramenherstellung wurde nach den Zeugnissen in Henslowes Tagebuch häufig angewendet. Henslowe unterhielt eine stattliche Anzahl von Dichtern, die er stetig zu dreien oder vieren mit Arbeit versah und durch Vorschüsse in pekuniärer Abhängigkeit von sich erhielt. — Sorgfältiger ausgeführt war «The Witch of Edmonton» von Rowley, Ford and Dekker: diese arbeiteten aber nur vorübergehend gemeinsam. Andere Vereinigungen wie Fletcher-Beaumont oder Fletcher-Massinger hatten, wie sich aus den metrischen Kriterien erkennen läßt, ganz bestimmte Prinzipien. Sie zerlegten nicht mechanisch den Stoff, sondern jeder hatte seinen bestimmten Anteil am Bau eines Dramas. So scheint es, daß Fletcher sich gewöhnlich nicht am ersten Akt beteiligt. Seine Hand wird in der Mehrzahl der Dramen erst fühlbar, wenn das Stück weiter vorgeschritten. Massinger übernimmt gewöhnlich den ersten und letzten Akt, Fletcher den Hauptteil der mittleren Aufzüge. Bisweilen finden sich Spuren einer künstlerischen Einteilung, sodaß jeder eine der Handlungen ausarbeitete. Das hatte aber gewöhnlich zur Folge, daß zwischen diesen beiden Handlungen keine oder nur geringe Verbindung bestand. Am klarsten tritt der Prozeß der Zusammenarbeit in Stücken von Middleton und Rowley hervor. Der derbe, humorvolle Rowley und der feinere, gebildetere Middleton ergänzten sich beide und waren bewußt auf eine wirksame Verbindung ihrer verschiedenen Talente bedacht.

Zusammen hatten sie die Wirkung, die dem einzelnen versagt war; Fletcher und Massinger dagegen konnten jeder für sich gute Stücke schreiben, und ihre Verbindung war daher nicht notwendig.

George Chapman.

Chapmans bekanntestes Drama «Bussy d'Ambois» muß nach desselben Dichters «Blind Beggar of Alexandria» (1596) und vor der Eintragung ins Buchhändlerregister (3. Juni 1607) entstanden sein. Über das genaue Datum herrscht Uneinigkeit unter den Kritikern. Boas glaubte, daß es 1598/9 verfaßt und 1606 umgearbeitet wurde, Stoll setzte es ins Jahr 1600 (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLII 320), während Fleay das Jahr 1604 annahm. Den Gründen Fleays schließt sich T. M. Parrott (*The Modern Language Review* III 126ff.) an, umsomehr als dieses Datum das Stück näher an die andern Dramen Chapmans, die ihren Stoff der französischen Geschichte entnehmen, heranrückt. Die zweite Ausgabe von «Bussy d'Ambois» aus dem Jahre 1608 unterscheidet sich nur durch ein neues Titelblatt von der ersten. Dagegen ist die nach dem Tode des Dichters erschienene Ausgabe von 1641 völlig umgearbeitet. Die von Boas mitgeteilten Varianten zwischen beiden Fassungen ermöglichen eine genauere Datierung der letzten. Fleay glaubte, die Revision sei eine der letzten Beschäftigungen des Dichters gewesen, wohl in Hinsicht auf die Bemerkung des Titelblatts, das Stück sei «much corrected and amended by the author before his death.» Aber das besagt nicht viel bei einer sieben Jahr nach dem Tode erschienenen Ausgabe. Dagegen scheint der Prolog der Ausgabe von 1641 in seinem Hinweis auf den Schauspieler Field, dem das Stück seinen Ruf verdanke, auf die Entstehungszeit der neuen Fassung Licht zu werfen. Parrott nimmt an, daß auf Fields Veranlassung das Stück für seine Truppe in der Zeit zwischen 1610 und 1612 umgearbeitet wurde und zwar wahrscheinlich vor der Entstehung von «The Revenge» (1612).

Parrott berührt dieselbe Frage in seinen textkritischen Bemerkungen zu «The Revenge of Bussy d'Ambois», die er in den *Englischen Studien* XXXIX 70ff. veröffentlicht.

Die Entstehungszeit der Byron-Dramen Chapmans (*The Modern Language Review* IV 40ff.) ist eng umgrenzt durch das Erscheinen der Quelle («General Inventorie of the History of France» von Grimeston) im Jahre 1607 und die erste Erwähnung der Dramen in einem Bericht des französischen Gesandten am Hofe Jakobs I. La Boderie vom 8. April 1608. Im Buchändlerregister erscheinen sie am 5. Juni 1608. Die Verzögerung des Drucks hatte offenbar politische Gründe; eine von dem französischen Gesandten beanstandete Szene ist gestrichen. Die Byron-Dramen sind die einzigen, die zu Lebzeiten des Dichters neugedruckt wurden. Auch diese zweite, 1625 erschienene, Ausgabe blieb verstümmelt. Die Abweichungen vom Text der ersten Quarto sind im allgemeinen Verschlechterungen; nur hier und da ist vielleicht des Dichters Hand zu spüren. Der erste Neudruck in «The Comedies and Tragedies of George Chapman», London, Pearson, 1873, herausgegeben von Shepherd, ist unbefriedigend; er ist nach der zweiten Quarto mit gelegentlichen Rückgriffen auf die erste hergestellt.

Der im nächsten Jahr (1874) bei Chatto and Windus veröffentlichte Neudruck ist eine Modernisierung des vorigen. Auf beide stützt sich der Text der Mermaid-Edition (1895), die ohne kritischen Wert ist. — Die Schlußszene der «Tragedy» hält Parrott für ein Beispiel eines Schlußtableau, da der Dichter Bühnenanweisungen weder für das Forttragen des enthaupteten Byron noch für den Abgang der anderen Personen aufgezeichnet hat (vgl. S. 310).

«Caesar and Pompey» erschien zuerst 1631 in einer Quartausgabe. Die zweite Ausgabe von 1653 weist nur ein neues Titelblatt auf und scheint im übrigen aus alten Bogen der ersten Ausgabe zu bestehen. Der gedruckten Form nach gehört es zu den spätesten Werken Chapmans, obwohl die Widmungsepistel an den Grafen von Middlesex das Gegenteil behauptet. Aber Parrott (*Anglia* XXX 501ff.) glaubt, daß wir es mit der Umarbeitung eines älteren Stückes zu tun haben, das vielleicht nicht für die Bühne bestimmt war.

«Alphonsus, Emperor of Germany», aufgeführt am 5. Mai 1636, wurde zuerst gedruckt in einer Quartausgabe 1654. Den Namen Chapmans führt das Stück nach Parrotts Meinung zu Unrecht (*Anglia* XXX 349ff.). Er ist geneigt, es (mit Fleay) Peele zuzuschreiben.

Im selben Jahre (1654) erschien noch ein Drama, «Revenge for Honour», unter Chapmans Namen, das, abgesehen davon, daß es im Buchhändlerregister Glapthorne zugeschrieben wird, gar keine innere Verwandtschaft mit den echten Stücken Chapmans zeigt. Es gehört, wie D. L. Thomas (*Modern Philology* V 617ff.) ausführt, nicht dem Stoffgebiet Chapmans an, es zeigt nicht seine Schreibart, es zeigt nicht den bei Chapman sonst unverkennbaren Einfluß Senecas. Sein Bau ist im Gegensatz zu der Technik Chapmans ziemlich regelmäßig. Ebenso abweichend sind Stil und Metrik. Wer der wirkliche Verfasser gewesen ist und wann das Drama entstand, ist schwer zu sagen. Die häufige Verwendung von dramatischen Überraschungen ist ein Zug, den es mit Fletcher'schen Stücken gemein hat, ebenso das Vorhandensein feststehender Typen. Ganz besonders nahe steht es «Cupid's Revenge». Wenn das Stück daher nicht von Fletcher selbst stammt, so muß es doch von einem sehr begabten Nachahmer Fletchers geschrieben sein. Gewisse auffallende Parallelen machen es wahrscheinlich, daß Henry Glapthorne an der Entstehung des Stückes oder als Bearbeiter einigen Anteil hatte und daß seine Erwähnung im Buchhändlerregister nicht zufällig ist.

Die von Parrott in *Notes and Queries* vom 5. Mai 1906 ausgesprochene Vermutung, das Sonett, mit dem Chapman sein Stück «All Fooles» an Sir Thomas Walsingham gewidmet habe, sei eine der vielen Fälschungen J. P. Colliers, hat inzwischen ihre Bestätigung gefunden. Keine der Parrott bekannten Quartos enthielt das Sonett. Das Exemplar der Quartoausgabe, das einst in Colliers Besitz war, ist nun in Amerika aufgetaucht, und eine Beschreibung, die im *Athenæum* 4209, 27. Juni 1908, mitgeteilt wird, gibt genaue Auskunft über die Art, wie Collier seine Fälschung ins Werk gesetzt hat.

John Ford.

Einen modernen Dichter aus Shakespeares Zeiten nennt Georg von Lukács (*Pester Lloyd*, 5. Januar 1908) John Ford, in dessen Werken er

vieles gefunden zu haben glaubt, «was unmittelbar an unsere heutigen Empfindungen anklingt, was wie mit unseren Nerven gefühlt, von unseren Augen gesehen und von unserer Kunst ausgedrückt wird, was speziell Heutiges ist; was morgen vielleicht schon wieder veralten kann.» Wie Ford als Mensch sich von seinen temperamentvollen, drauflosstürmenden Zeitgenossen unterschieden zu haben scheint, so ist auch in seinen Versen etwas Langsameres und Zaghafteres, aber zugleich leiser Vibrierendes und Nuanziertes als bei den andern. «Er hat auch nicht den Reichtum des blühenden und unerschöpflichen Lebens, den alle anderen mehr oder weniger besitzen. Er ist nicht naiver Naturalist wie sie; er stilisiert.» Seine Stücke spielen in einer stilisiert-dekorativen Welt, manchmal an Ludwig von Hofmanns zarte Landschaften gemahnend, noch mehr aber an Stefan Georges Gedichte. In dieser Welt leben seltsam tiefe und einsam leidende Menschen, Menschen, die nur ein Seelenleben leben, denen die äußere Welt nichts mehr bietet, nichts mehr bieten kann . . . . Ford ist in erster Linie Psycholog, ein leidenschaftlicher Erforscher der Geheimnisse der Seelen. Auch darin gleicht er heutigen Schriftstellern, daß er mehr Analytiker als Menschenbildner ist. Seine Menschen haben gleichsam nur Seelen, Blut rinnt in ihren Adern nicht. Er kennt die Frauen und Mädchen besser als die Männer, er ist — trotz Shakespeare — der eigentliche Frauenlob der Renaissance. Seine Dramen sind wirklich Schicksalsdramen, und darum sind seine Dramen, im Gegensatz zur Tendenz der Zeit, ihrer inneren Technik nach mit derselben inneren Notwendigkeit analytisch wie etwa Ibsens «Gespenster». Das Schicksal wird mit grausamer Härte und Folgerichtigkeit dargestellt. Ford nimmt nicht Partei, weder für Personen, noch für Ideen und Standpunkte, noch weniger aber gegen sie. In seinen Dramen gibt es keine Sünde, kein moralisches Werben. Die Notwendigkeit dieser Dramen liegt weit jenseits von jeder Moral: in dem gegen den Willen revoltierenden Blute, in der ewigen Einsamkeit der Menschen und ihrer gegenseitigen Fremdheit. Die Beziehungen, die zwischen diesen ewig fremden Menschen aufleuchten: das ist das Größte, das einzig Dauernde, was Ford gestaltet hat. Für sie findet er Gesten und Bilder, in denen ihr Seelengehalt in restloser Symbolik aufgeht.

Das von W. Bang in den Materialien XIII veröffentlichte und John Ford zugeschriebene Drama «The Queen or the Excellency of Her Sex» macht Stuart P. Sherman *(Modern Language Notes* XXIII 245ff.) zum Gegenstand einer Untersuchung. Er bestätigt auf Grund seiner genauen Vertrautheit mit Fords Werken Bangs Urteil und stellt es auf eine Stufe etwa mit den «Fancies» desselben Dichters. Das eigentliche Thema, die Heilung einer kranken Seele von falschen Vorstellungen, ist identisch mit Fords erstem Stück «Lover's Melancholy». Die Art der Charakteristik in beiden Stücken ist offenbar beeinflußt von Burtons «Anatomy of Melancholy». An einigen Stellen erhebt sich das neugefundene Stück zur tragischen Höhe von «'Tis a Pity» und «The Broken Heart.»

«The Cyprian Conqueror.»

Eine Beschreibung des anonymen Dramas «The Cyprian Conqueror, or The Faithless Relict», Brit. Mus. MS. Sloane 3709, gibt Joseph Quincy

Adams, Jr. (*Modern Language Notes* XXIII 65 ff.). Das Manuskript ist offenbar die Abschrift eines Theaterexemplars, da es zahlreiche Bühnenanweisungen enthält. Wahrscheinlich wurde das Stück in einem regulären Londoner Theater aufgeführt. Auf den oberen Bühnenraum, den Balkon, bezieht sich eine der Bühnenanweisungen. Der Verfasser des Stückes ist unbekannt; er scheint kein berufsmäßiger Theaterdichter gewesen zu sein. Die Entstehungszeit scheint spät zu sein; das Vorwort läßt auf die Regierung Karls I. schließen. Der Haupthandlung liegt das Thema der «Matrone von Ephesus», das vorher von Chapman in «The Widow's Tears» behandelt worden war, zu Grunde; Boccaccio, Decamerone IX 2, ist die Quelle der Nebenhandlung. Der literarische Wert des Werkes ist gering.

«England's Parnassus.»

Man hat in letzter Zeit wiederholt die Allot'sche Anthologie «England's Parnassus» (1600) bei literarhistorischen Untersuchungen herangezogen. Gilbert hat, auf sie gestützt, in seiner Doktorschrift den «Selimus» Robert Greene zugeschrieben, J. Schick in seinem Hamletvortrag (Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 38, S. XVII) und in seiner kleinen Ausgabe der «Spanish Tragedy» einige mit Kyds Namen gezeichnete Verse vermutungsweise dem «Ur-Hamlet» zugewiesen, W. Bang im letzten Shakespeare-Jahrbuch XLIV 156 ff. die Jonson-Zitate aus «England's Parnassus» mitgeteilt, von denen ich früher schon zwei herangezogen hatte, um die Annahme zu stützen, daß «Every Man in his Humour» im Jahre 1598 in der Fassung der Quarto aufgeführt wurde (Shakespeare-Jahrbuch XXXVIII 83).

Nun wird das Vertrauen in die Zuverlässigkeit des Allot'schen Werkes in einer — leider recht zersplitterten, sich durch viele Nummern von *Notes and Queries* (10. Ser. IX 341 ff.) hindurchziehenden und noch nicht abgeschlossenen — Publikation von Charles Crawford arg erschüttert.

Er geht dabei von dem Gedicht «What thing is Love» in Greenes «Menaphon» aus (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLIV 281), das mit Fortlassung der ersten Strophe und Veränderung der beiden letzten Zeilen auch im «Parnassus» als Definition des Begriffes «Love» vorkommt. Es ist dort mit den Initialen des Grafen von Oxford, E. O., gezeichnet. Jos. Quincey Adams hat das Gedicht dem Grafen zugeschrieben; Greene habe die erste Strophe hinzugefügt und die beiden letzten Zeilen durch neue ersetzt. Die beiden letzten Zeilen gehören aber garnicht mehr zu dem Gedicht, sondern sind ein neues Zitat, das durch einen Zwischenraum hätte abgetrennt werden müssen. Allot, der Kompilator des «Parnassus», hat einfach vergessen, Greenes Namen einzufügen. Die beiden Zeilen gehören zu einem Gedicht in 5 Gesängen von einem Dichter, der das Pseudonym «Content» annahm. Dieses Gedicht von «Content» wurde mit anderen Poesien, darunter auch einem Gedicht des Grafen von Oxford, 1591 von Thomas Nashe bei Thomas Newman veröffentlicht. Es liegt also ein doppeltes Versehen von Allot vor, der sich auch in der Verfasserschaft des «Content»-Poems irrte. Auch zwei andere E. O. bezeichnete Zitate (unter «Minde» und «Blisse») müssen «Content» zugesprochen werden. Die kleineren textlichen Abweichungen zwischen Greene und Allot fallen letzterem zur Last, wie sich aus den Reimen ergibt.

Ein ähnlicher Fall liegt bei einem Sidney zugeschriebenen Zitate unter «Words» zu Grunde. Nur die letzte (dritte) Zeile ist von Sidney, die zwei ersten stammen aus Sylvesters Übersetzung von Du Bartas' «The Colonies». Ein sechszeiliges, Dekker signiertes Zitat («Of Sorrowe») stammt in seinen ersten fünf Zeilen von Shakespeare («Lucrece» 1109—13); die Schlußzeilen hat Crawford nicht identifizieren können. Die Tatsache, daß so viele Zitate zusammengemischt sind, hat zur Folge, daß die Zahl der Exzerpte viel größer ist, als es zunächst scheint.

Alle Arten von Irrtümern, die in Allots Werk vorkommen, finden sich bei den Auszügen aus Lodges «Wit's Miserie». Allot scheint nicht gewußt zu haben, daß «Wit's Miserie» von Lodge verfaßt ist. Denn obwohl er daraus 10 Auszüge für sein Werk macht, erwähnt er nicht einmal Lodges Namen. Zwei Zitate schreibt er vielmehr Th. Achelly zu, je eines Daniel, Greene, Sylvester, Markham; vier läßt er unbezeichnet. Sechs dieser Zitate vermengt er wieder mit Zitaten anderer Schriftsteller. Manchmal werden in den Zitaten Worte verändert, um sie den Überschriften anzupassen, z. B. wird *peril* in *danger* verwandelt. Danach ist zu beurteilen, ob die «Selimus»-Extrakte, die Allot mit R. Greene zeichnet, mit Sicherheit diesem zugeschrieben werden können. (Crawford hält das Drama für ein Werk Marlowes; vgl. *Notes and Queries* 1901.)

Eine andere Fehlerquelle ergab sich aus dem irreführenden Gebrauch des Wortes Idem. Allot exzerpierte offenbar einen Schriftsteller im Zusammenhang, schrieb die Zitate auf einzelne Zettel und unterzeichnete nur den ersten mit dem Autornamen, die späteren dagegen mit Idem. Wenn nun die Zettel nach den Stichworten verteilt wurden, war die Konfusion fertig. Nur manchmal wurde richtig verbessert; oft aber weist jetzt das Wort Idem auf den Verfasser des vorhergehenden Zitates, ohne daß dieser mit Idem identisch ist. Manchmal aber vergaß es Allot auch, seine Exzerpte sofort zu signieren und tat es dann später auf gut Glück.

Allot brauchte für seine Sammlung nur Verse; nur auf solche sah er die von ihm ausgezogenen Werke durch. Waren sie durch den Druck nicht äußerlich kenntlich gemacht, sondern tauchten im Prosatext unter, so existierten sie nicht für ihn. So kommt es, daß viele Sentenzen alter Dichter, die sich in Lodges «Wit's Miserie» finden und die vorzüglich in Allots Sammlung hineingepaßt hätten, übersehen sind, während fast alle, die äußerlich als Verse erkennbar sind, von dem Kompilator verwendet sind.

Wenn Allot ein Buch las, das Beiträge von verschiedenen Autoren enthielt, so bezeichnete er seine Zitate nicht immer ganz genau, sondern wählte den Namen des Autors, der ihm am geläufigsten war. Auf diese Weise kommt es auch, daß Zitate aus einer Dichtung oft verschiedenen Autoren zugesprochen werden. Andererseits brachte Allot auch die verschiedenen Autoren eines Bandes gelegentlich durcheinander. Ein Kyd zugeschriebenes Zitat («Tyrannie») stammt aus Sylvesters Übersetzung von Du Bartas' «Babylon» (24—32). Die Tatsache, daß Matthew Roydons Verse stets richtig bezeichnet sind, läßt auf eine Freundschaft zwischen ihm und Allot schließen.

Auch beim Kopieren war Allot ungenau; es scheint ihm nicht möglich gewesen zu sein, dieselbe Stelle zweimal gleichlautend abzuschreiben.

Der Plan, der dem Werke zu Grunde lag, war gut, die Ausführung schlecht. Es erforderte mehr Geschmack, Urteil und Gelehrsamkeit, als Allot besaß.

Robert Burton.

Eine bisher unbekannte Quelle für Montaigne, das «Theatrum Vitae Humanae» des Basler Professors Theodor Zwinger, scheint auch dem Verfasser der «Anatomy of Melancholie» vorgelegen zu haben. Joseph Jacobs (*The Athenæum* 4206, 6. Juni 1908) schließt dies daraus, daß Burton seinen Büchern eine genaue Analyse des Inhalts in Form einer genealogischen Tafel vorauszuschicken pflegt. Diese Methode mochte er von Zwinger übernommen haben. Edward Bensly bestätigt diese Vermutung, indem er nachweist, daß Burton, der mehrmals Zwinger als Autorität zitiert, an verschiedenen Stellen das «Theatrum» als Quelle benutzt hat (*The Athenæum* 4207 und 4219, 13. Juni und 5. September 1908).

VI. Zur altenglischen Theatergeschichte.

Die elisabethanische Bühne.

Seinen vorjährigen Artikeln in der *Tribune* (10. August und 12. Oktober 1907; vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLIV 159 ff.) hat William Archer neue Untersuchungen in der *Tribune* vom 11. Januar 1908 und dem Aprilheft der *Quarterly Review* folgen lassen (vgl. darüber H. G. Fiedler im *Literarischen Echo* X 721 und 1295). Er geht darin von dem Schwantheaterbild aus und begründet seine schon früher ausgesprochene Ansicht, daß diese Zeichnung kein zuverlässiges Bild der Shakespearebühne biete. Das Drama zur Zeit Shakespeares erforderte z. B. drei Bühnenausgänge, während das Bild nur zwei zeige. Nach Archer ist es wahrscheinlich, daß allerdings zwei Türen besonders ins Auge fielen, daß aber zwischen ihnen sich noch ein mit einem Vorhang verdeckter Korridor im Hintergrunde der Bühne befand, der als dritter Bühnenausgang und nach Öffnung des Vorhangs als Hinterbühne (Rear Stage oder Recess) diente (vgl. die Bilder und Pläne im letzten Jahrbuch S. 160 ff.). Die Annahme eines Mittelvorhangs zwischen den beiden vorderen Säulen bekämpft Archer, da ein solcher die Vorgänge auf der Vorderbühne für viele Zuschauer in den Galerien an den Seiten und im Rücken verdecken und sie gerade das sehen lassen würde, was ihnen der Vorhang verbergen sollte: den Szeneriewechsel (vgl. darüber auch H. Conrad, Der Streit um Shakespeares Bühne, *Berliner Lokal-Anzeiger* 480, 30. September 1908). Ein Artikel von Archer in der *Frankfurter Zeitung* 324 beschäftigt sich mit dem Anteil der deutschen Wissenschaft an der Erforschung der Shakespeare-Bühne.

Der Ansicht Archers gegenüber, daß nur wenige elisabethanische Stücke — und nicht einmal diese unzweifelhaft — mit einem Schlußtableau enden, meint T. M. Parrott (*The Modern Language Review* IV 63 f.), daß sich eine Anzahl von Beispielen hierfür in Stücken nachweisen ließen, die auf Privattheatern zur Aufführung kamen. Als Beleg für seine Ansicht

führt er verschiedene Dramen Chapmans an, z. B. «All Fools», «The Gentleman Usher» u. a.

William Kempe.

Die früheste Erwähnung des Schauspielers William Kempe findet sich nach E. K. Chambers (*The Modern Language Review* IV 88) in einem Briefe von Thomas Doyley an den Grafen Leicester, datiert Calais, den 12. November 1585: «There remayneth in Dunkerk . . . also Mr. Kemp, called Don Gulihelmo.»

Englische Komödianten in Deutschland.

Zum ersten Male ist jetzt das Auftreten englischer Komödianten auch für Leipzig nachgewiesen worden. Professor Wustmann hat darüber im *Leipziger Tageblatt* vom 22. Dezember 1907 in einem Aufsatz «Zur Leipziger Theatergeschichte» Mitteilungen gemacht, die Georg Witkowski im *Euphorion* XV 441 wiederholt und ergänzt. Die älteste der Nachrichten gibt gleich ein neues Datum (statt des bisherigen 1586) für das Auftreten der Engländer in Deutschland. In den Leipziger Stadtrechnungen steht unter dem 19. Juli 1585: «5 Thaler den englischen Spielleuten, so ufm Rathaus ihr Spiel mit Springen und allerlei Kurzweil getrieben.» Ende Juli 1591 bekam ein gewisser Andreas Röthsch zwei Gulden dafür, «daß er ein Spiel vom reichen Mann gespielt». Wustmann vermutet, es sei ein englischer Komödiant (Rudge?) gewesen. Am 17. April 1596 schreibt Friedrich Wilhelm von Sachsen-Altenburg aus Torgau an den Leipziger Rat: «Wir haben euer entschuldigung, vnd warumben etlich Engellandern den bevorstehenden Monath vber bei Euch jhre Comedien zu agirn, auch andere Spiel mit Feuerwerk zu halten nicht erlaubt werden könne, verlesen hören, wenn wir es dann darbei bewenden lassen, so werdet jr erwehnte Engellander vf jr ferner ansuchen, daruffen zu bescheiden wissen.» Am Schluß der Michaelismesse 1600 erscheint in den Stadtrechnungen eine Summe von 10 Thalern «Städtegeld» von den Engländern, «daß sie den Markt hier gespielt». Weitere Nachrichten enthalten die Aufzeichnungen eines Organisten an der Leipziger Thomaskirche, Georg Engelmann. Am 23. Februar 1603 «haben die Engellander bey d. Moritz Rincken in der Haynstraße 10 Tage agiret»; am 3. Mai 1610 «haben Englische Comoedianten Comoedien gespielet in Jordans Hause auf der Ritterstraßen.» 1611 heißt es: «Im Ostermarkt sind 2 Englische Comoedianten allhier gewest.» Der Name eines Engländers wird am 25. April 1613 erwähnt: «bis Pfingsten hat der Engelander Hanss Leberwurst mit s. Knaben Comoedien gespielt in der Fleischergasse.»

Einen Beitrag zu den Namen der englischen Clowns enthalten *Modern Language Notes* XXIII 204 f. Creizenach sagt in seinem Buch über die Schauspiele der englischen Komödianten XCV: «Wenn Reynolds sich als Clown einen Fischnamen beilegte, so tat er dies wohl im Hinblick auf den Stockfisch Spencer.» Warum aber wählte denn Spencer einen Fischnamen? Es wird noch eine Anzahl Namen für «engellandische Narren» erwähnt; z. B. begegnet in Ayrers Dramen viermal ein John Clam. Sollte, so fragt C. William Prettyman a. a. O., ein Mitglied der 1593 in Nürnberg spie-

lenden englischen Truppen sich aus irgend einem unbekannten Grunde John Clam (= Venusmuschel) nach dem wohlbekannten Schaltier genannt und damit Spencer ein Vorbild gegeben haben?

Italienische Schauspieler in Schottland.

Aus den Exchequer Rolls of Scotland XIV ff. stellt John A. Lester (*Modern Language Notes* XXIII 240 ff.) eine Reihe von Angaben über italienische Schauspieler in Schottland zusammen. Sie beginnen mit einem Eintrag aus dem Jahre 1514 («Et histrionibus Italicis in octo libris et octo solidis in eorum foedis . . .»). In Frankreich werden italienische Schauspieler erst 34, in England gar erst 63 Jahre später erwähnt. Die Schauspieler waren zugleich auch Trompeter und werden in den späteren Einträgen immer nur als solche bezeichnet. Doch darf man annehmen, daß die Truppe von fünf italienischen und schottischen «tubicines» dieselbe ist, die im Jahre 1518 als «tubicines et histriones» bezeichnet wird. Im Jahre 1561 verschwindet die Erwähnung italienischer Trompeter. Von da ab heißt es, daß die Zahlungen an «gewöhnliche» Trompeter gemacht werden, so z. B. 1574: «quinque tubicinibus ordinariis» und im selben Jahre noch einmal «to the five ordinary trumpeters of the King». Die italienischen Schauspieler treten in Schottland zu einer Zeit auf, wo das Land unter französischen Einfluß kam. Dies läßt vielleicht darauf schließen, daß schon in den frühesten Jahren des 16. Jahrhunderts italienische Komödianten sich an den Höfen der französischen Adeligen aufhielten.

VII. Zur Bibliographie.

Zwei Shakespeare-Quartos wurden für die Bibliothek des Shakespeare-Hauses in Stratford erworben: die Originalausgabe des «Sommernachtstraumes» von 1610 und die zweite Quartausgabe der «Lustigen Weiber» von 1619. Beide Bände gehörten nach einer Mitteilung Sidney Lees (*Athenaeum* 4185, 11. Januar 1908) ursprünglich in eine englische Bibliothek, die 1904 nach Amerika verkauft wurde. Der amerikanische Sammler, der sie erwarb, bot sie dann wieder in London zum Verkauf an, und so kamen sie in Besitz der Verwaltung von Shakespeares Geburtshaus.

In dem «Census», den Sidney Lee seinem Facsimile der Ersten Folio hinzufügte, nennt er als einzige Städte des Kontinents, die ein Exemplar des kostbaren Werkes besitzen, Berlin und Padua. Wie J. J. Jusserand im *Athenaeum* 4215, 8. August 1908, berichtet, ist auch Paris zu nennen, wo auf der Nationalbibliothek außer zwei Exemplaren der Zweiten und je einem der Dritten und Vierten sich auch eine Erste Folio befindet. Jusserand gibt eine kurze Beschreibung dieser Bände.

Über die sehr seltene Dritte Folio von 1663 macht Edward B. Harris (*Notes and Queries* 10. Ser. IX 241) einige Bemerkungen. Angeblich existieren drei verschiedene Formen dieser Ausgaben. In Wahrheit ist es nach Harris nur eine, wenigstens was den Text angeht. Allerdings gibt es zwei ver-

schiedene Titelblätter, aber einige Exemplare enthalten beide. Ein Exemplar der Ausgabe mit dem Titelblatt von 1663 allein und ohne die sieben apokryphen Stücke hat Harris nicht gesehen; die Existenz einer solchen Folio wird aber von Aleck Abrahams (*ib.* 315) aus Joseph Lillys «Catalogue Raisonné of a Most Interesting Collection of Rare Books» (1863) nachgewiesen.

Großes Aufsehen erregte ein Artikel von W. W. Greg in der Aprilnummer der bibliographischen Vierteljahrsschrift *The Library* «On Certain False Dates in Shakespearian Quartos». Vor einigen Jahren hatte A. W. Pollard (*The Academy* vom 2. Juni 1906) auf die merkwürdige Tatsache hingewiesen, daß sich aus gewissen Anzeichen schließen lasse, daß neun von dem Verleger Thomas Pavier herausgegebene Quartos ursprünglich in einem Bande vereinigt gewesen sind. Drei dieser Quartos trugen das Datum 1600; zwei andere waren 1608, drei fernere 1619 und eine garnicht datiert. Pollard vermutete, daß Pavier die älteren Quartos von 1600 und 1608 aufgekauft und mit fünf von ihm gedruckten zu einem Bande vereinigt habe. Untersuchungen des Papiers, auf dem die Quartos gedruckt sind, und der darin angebrachten Wasserzeichen haben nun Greg davon überzeugt, daß die sämtlichen Quartos aus dem Jahre 1619 stammen, also zum Teil Nachdrucke mit gefälschten Daten sind. Eine der Quartos mit dem Datum 1600 ist die eine der beiden, auffälligerweise im selben Jahre erschienenen, Quartausgaben des «Sommernachtstraumes», und zwar diejenige, die nicht im Buchhändlerregister enthalten ist. Man hat aus diesem Umstande schon immer auf einen Raubdruck geschlossen; durch Gregs Entdeckung erschiene der Raub allerdings in ganz neuer Beleuchtung. Die Titelvignette dieser Quarto übrigens weist einige Sprünge auf, die sich auch in einem echten Druck aus dem Jahre 1617, aber noch nicht so ausgeprägt, finden. Auch diese Tatsache hatte Greg zur Stützung seiner These verwertet, mußte aber dieses Argument, wie aus der Fortsetzung seines Artikels in der Oktobernummer der *Library* hervorgeht, fallen lassen. Gregs Aufstellungen sind nicht unwidersprochen geblieben, sondern haben eine scharfe, noch heute nicht abgeschlossene Kontroverse, u. a. mit Sidney Lee (*The Athenæum* 4201. 4202, 4205 vom 2., 9. und 30. Mai 1908) hervorgerufen, auf die noch zurückzukommen sein wird.

VIII. Shakespeares Nachwirken.

Shakespeare und deutsche Dichter.

Neuere Wielandfunde, über die Erich Schmidt in der Gesellschaft für deutsche Literatur am 22. April berichtete, enthalten bedeutsame Ausführungen Wielands über Shakespeare aus dem Jahre 1757, kurz bevor er dessen Übersetzung in Angriff nahm (*Deutsche Literaturzeitung*, 9. Mai 1908, Spalte 1200f.). «Gewiß hat es keinen Deutschen gegeben, der damals, zwei Jahre vor dem Erscheinen von Lessings 17. Literaturbrief, über Shakespeare mit so eindringlichem und feinem Verständnis zu urteilen und zu sprechen vermochte. Was hier über Shakespeares unerreichte Kunst der Menschen-

darstellung und -charakteristik, über seine Phantasie und sein Naturempfinden, über seine dramatische Kraft und die unnachahmliche Originalität seines Genies gesagt wird, nimmt bereits die Shakespeare-Begeisterung Herders und des jungen Goethe voraus. Und unmittelbar wird Lessing vorgearbeitet, wenn Wieland Shakespeare gegen die Vorwürfe verteidigt, die von den Dogmatikern des französischen Klassizismus gegen seine Regellosigkeit erhoben wurden, wenn er unmittelbare Seitenhiebe auf Voltaire führt und mit Lebhaftigkeit betont, 'daß es kleinsten Geistern ein leichtes ist, regelmäßig zu sein.'»

In den Worten Iphigeniens

Wie oft, wenn still Elektra, meine Schwester usw.

(«Iphigenie auf Tauris» II 620ff.)

erblickt Charles Julius Kullmer (*Modern Language Notes* XXIII 95) einen Nachklang von «Othello» I 3, 128—166.

Ottokar Fischer handelt im *Euphorion* XV 488ff. von der Einwirkung von Shakespeares «Macbeth» auf Heinrich von Kleist und namentlich auf dessen «Penthesilea»; die pantomimische Schlußszene dieses Dramas zeigt offenbar den Einfluß der Nachtwandler-Szene des Shakespeare'schen Trauerspiels. «Die beiden dämonischen Heldinnen werden Schlafwandlerinnen.» Aber auch in den anderen Dramen Kleists begegnen Stellen, die die tiefe Wirkung beweisen, die namentlich von den visionären und spukhaften, kurz von den romantischen Elementen der englischen Dichtung auf den deutschen Dichter ausgeübt wurde.

Über Platens Beziehungen zu Shakespeare handelt Helene Kaufmann in den *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* VIII 449ff. Platen sah in Shakespeare ausschließlich den Romantiker, wenn er auch ein Kennzeichen der Romantik an Shakespeare vermißt: die Mystik, die religiöse Tiefe des Gemüts. Mit seiner eigenen Stellung den Romantikern des 18. und 19. Jahrhunderts gegenüber wechselt auch Platens Urteil über Shakespeare. Während seiner ersten, antikisierenden Periode hat er verhältnismäßig wenig von Shakespeare gekannt. In der Zeit, wo er sich der Romantik zuneigte, beschäftigte er sich eingehend und voller Bewunderung mit Shakespeare. «An Umfang und Tiefe des Geistes übertrifft er die Griechen, in der Form konnte er sie nicht erreichen.» Mit der Rückkehr zum Klassizismus kühlt er auch dem englischen Dichter gegenüber ab. In dessen Sonetten fand er seinen eigenen schwärmerischen Freundschafts- und Schönheitskultus wieder. Seine eigene Sonettendichtung wurde durch Shakespeare beeinflußt; sogar wörtliche Anklänge und Gebrauch derselben Bilder findet sich. An bewußte Nachahmung ist aber dabei nicht zu denken. Dagegen war Platen mit Bewußtsein Shakespeares Schüler in seinen romantischen Komödien, deren Motive vielfach Shakespeare entlehnt sind und dessen Wortspiel und Wortwitz er häufig nachahmt. Gerade im Drama hat aber Platen nicht dieselbe Höhe erreicht wie in der Lyrik.

Das Londoner Shakespeare-Memorial.

Der noch immer nicht zur Ausführung gelangte Plan, Shakespeare in London ein gewaltiges Denkmal zu errichten, feiert bald seinen neunzig-

jährigen Geburtstag. Schon 1820 wurde ein Denkmal in Gestalt eines großartigen Gebäudes (Museum, Kenotaph oder Tempel) geplant, dessen Standort Stratford sein sollte. Bald nahm der Plan schärfere Umrisse an; eine Gemäldegalerie, eine Bibliothek, verschiedene Vortrags- und Versammlungssäle sollten in dem Gebäude untergebracht und dieses in London errichtet werden (*Notes and Queries* 10. Ser. IX 246, 332, 392). Sehr viel weiter ist man heute auch noch nicht. Seit 1903 ist bekanntlich die Denkmalsbewegung wieder lebhafter in Gang geraten, und der herannahende dreihundertjährige Todestag des Dichters scheint vielen die Mahnung zu enthalten, von den Worten endlich zu Taten überzugehen. Im März 1908 trat das Denkmalskomitee mit der Nachricht hervor, daß die zuständigen Behörden den südlichsten Ausläufer von Regent's Park, Park Crescent, am Eingang der Straße Portland Place, als Platz für ein Denkmal angeboten hätten, und daß sogar der König erlaubt habe, die jetzt dort befindliche Statue des Herzogs von Kent an einen anderen Platz zu versetzen. Um ein würdiges Denkmal errichten zu können, wurde vorgeschlagen, durch eine Sammlung in der ganzen Welt 4 Millionen Mark aufzubringen und einen Wettbewerb auszuschreiben, der allerdings nur von englischsprechenden Völkern beschickt werden dürfe. Diese Vorschläge erregten einen Sturm der Kritik. Unter den Gegenvorschlägen ist der gewichtigste der u. a. auch von dem Poeta laureatus Alfred Austin, von Sir John Hare und Henry Arthur Jones unterstützte, ein Nationaltheater zu errichten (*Daily Telegraph*, 17., 22., 23. März 1908). William Archer regte im *Morning Leader* (vgl. *The Continental Times*, 14. März 1908) den Bau eines elisabethanischen Theaters an. Es bildete sich ein neues Komitee, das den Gedanken eines Nationaltheaters propagierte und zu diesem Zweck im Mai eine öffentliche Versammlung im Lyceum-Theater abhielt. Eine Folge davon war, daß die beiden Komitees sich vereinigten zu der Aufgabe, das ursprünglich geplante architektonisch-plastische Shakespeare-Monument umzugestalten in ein Shakespeare-Gedächtnistheater, das den Zwecken eines Nationaltheaters dienen soll. Endgültig ist der Denkmalsplan aber noch nicht gefallen.

Die Stellung des Auslandes, dem nicht der gebührende Platz in der Vorbereitung dieses Weltunternehmens eingeräumt ist, gegenüber dem ursprünglichen Plan wird gekennzeichnet durch einen Artikel von A. Brandl (*Der Tag*, 18. März 1908), in dem auch folgende Äußerung des jüngst verstorbenen Ernst v. Wildenbruch veröffentlicht wurde:

«Der Gedanke, dem Dichter, dem die Welt lauscht, an der Stätte, wo er gewirkt hat, ein Denkmal zu errichten, das alle Angehörigen der Kulturwelt erbauen, ist groß und schön, und darum begreiflich.

Frage: Welcher Art soll das Denkmal sein?

Eine Statue?

Wann wird man endlich dahinter kommen, daß es beim Dichter nicht auf die Beine ankommt, sondern auf den Kopf, und daß Statuen von Dichtern in ganzer Figur ein Unsinn sind? (Die einzige Ausnahme macht Thorwaldsens Schiller-Statue.)

Eine Büste?

Aber wie soll man ein Gesicht nach 300 Jahren wiedergeben, von dem keine authentische Überlieferung existiert?

Außerdem — eine internationale Statue oder Büste? Was sollte da herauskommen? Jeder Nation schwebt das Bild Shakespeares nach ihrer Vorstellung vor; keins von diesen Bildern wird dem anderen ähnlich sehen, keins der anderen Nation genügen und gefallen. Wer also sollte das Bildwerk gestalten? Wie sollte, falls eine Konkurrenz ausgeschrieben würde, das Preisgericht zusammengesetzt werden?

Wenn also weder Statue noch Büste, was dann?

Ein Ehren- und Ruhmestempel?

Ein Kenotaph?

Bedarf es eines solchen? Ist es nötig, seinen Namen, der in jedem Ohr und Herzen lebt, an irgendeiner Säule, einem Balken, einem Gebäude mit Goldbuchstaben anzuschreiben, damit er lebendig bleibt?

Shakespeares Seele soll in unseren Seelen lebendig erhalten bleiben, und das geschieht nicht durch irgendein Prunkdenkmal an irgendeinem Ort, sondern einzig und allein durch sein eigenes Wort und Werk.

Darum besteht die einzige echte, innerlich wahre, erfolgreiche Methode, Shakespeare ein Memorial zu errichten, darin, daß man seine Werke durch die Welt verbreitet.

Schon seit langem ist die Kulturmenschheit an der Arbeit, diesen Gedanken zur Tat zu machen. In jedem Kulturlande, namentlich in Deutschland, England, Amerika, gibt es Shakespeare-Gesellschaften. Diese Arbeit ist eine internationale. Wäre es zweckmäßig, den Ort, an dem Shakespeare gewirkt hat, London, zum Vorort all der verschiedenen Shakespeare-Gesellschaften zu machen und auf diese Weise gewissermaßen ein Shakespeare-Memorial in London zu schaffen? Ich glaube nicht, daß es zweckmäßig wäre. Ich glaube, daß der Weltbesitz, den der Name Shakespeare darstellt, dadurch wieder zum Privatbesitz eines einzelnen Landes werden würde, daß die internationale Arbeit an Shakespeare dadurch gehemmt werden würde, daß es daher am besten ist, die Dinge so zu lassen, wie sie sind.»

Der Idee eines Nationaltheaters in England steht Ernst Leopold Stahl (*Masken*, 28. Dezember 1908) sehr skeptisch mit der Frage gegenüber, ob das englische Theater überhaupt noch die Literatur besitze, die ein Nationaltheater werde halten können.

IX. Shakespeare auf der modernen Bühne.

Ein deutscher Bühnen-Shakespeare.

Das Erscheinen von Eugen Kilians Bearbeitung des «Wintermärchens» in dem Reclam'schen «Bühnen-Shakespeare» gibt Ernst Leopold Stahl (*Deutsche Theater-Zeitschrift* I 134 vom 18. Dezember 1908) Anlaß, auf die Vorzüge und Mängel dieser Sammlung hinzuweisen. Auch sonst existiert eine ganze Reihe guter Bearbeitungen Shakespeare'scher Hauptwerke, aber manche darunter sind für den zu raschem Arbeiten gezwungenen und vielfach literarisch ungenügend beschlagenen Durchschnittsregisseur schwer erreichbar, wenn überhaupt noch aufzutreiben. Deshalb schlägt Stahl vor,

eine literarische Zentralstelle zu schaffen, «eine Sammlung, die sich die Veröffentlichung der besten vorhandenen oder noch zu erwartenden Bearbeitungen eines jeden Shakespeare'schen Dramas angelegen sein ließe . . . Einen literarisch einwandfreien, theatermäßig wohl durchdachten, einheitlichen Shakespeare brauchen wir notwendiger als einen Bühnen-Schiller oder Bühnen-Goethe: weil Shakespeare gerade auf der kleinen Bühne häufig zu spielen und weil er dramaturgisch vor allem schwieriger zu bewältigen ist.» England besitzt zwei solche Sammlungen in Henry Irvings «Stage-Shakespeare» und in den Benson'schen Bearbeitungen der «Shakespeare Memorial Association.»

Bücherschau.

Dr. Christian Gaehde, Das Theater. (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 230.) Leipzig, Teubner, 1908. 141 Seiten. 1 M, geb. 1,50 M.

Für die Leser des Shakespeare-Jahrbuches hat die vorliegende Monographie insoweit ein spezielles Interesse, als sie Theater- und Schauspielerverhältnisse des Elisabethanischen Dramas berührt. Der Verfasser bekennt sich zu der alternativen Bühne, eine Auffassung, die nicht jeder teilen wird. Ich kann mich von dem Vorhandensein eines Vorhanges nicht überzeugen, der begrifflich die Szene in eine Vorder- und Hinterbühne teilte, von denen erstere keine, die zweite ein gewisses Maß von Dekoration besessen haben soll. Schon aus psychologischen Gründen erscheint das bedenklich. Ein Publikum, das durch die Hinterbühne an Ausstattung gewöhnt war, hätte die kahle Vorderbühne so wenig vertragen, wie wir bei dem Weimaraner Versuch von 1904. Innerhalb des engen Rahmens, der ihm gezogen war, konnte Gaehde natürlich die Frage nicht eingehend untersuchen, noch die Gründe angeben, auf die seine Meinung sich stützt: einen Vorwurf kann man ihm nur daraus machen, daß er eine ihm einleuchtende Möglichkeit als Gewißheit hinstellt.

Anerkennung verdient die sehr geschickte Art, mit der der Verfasser den ungeheuren Stoff von den Anfängen des indischen Dramas bis zum Gastspiel des Moskauer künstlerischen Theaters im Jahre 1906 bewältigt. Bei der Überfülle ist es begreiflich, daß vereinzelte Irrtümer sich einstellen; besonders die Angaben über das französische Theater der Renaissance scheinen aus einer recht trüben Quelle zu stammen. Jodelle, Ronsard, Garnier dürfen nicht mit Rotrou zusammengestellt werden, wie es auf S. 40 geschieht. Ihre Stücke wurden, wenn sie überhaupt zur Darstellung bestimmt waren, höchstens gelegentlich in Schulen und bei Hofe gespielt, Rotrou dagegen schrieb für die Volksbühne und gehört einer späteren Zeit an. Doch weder seine ersten Dramen noch die des jungen Corneille sind, wie Gaehde versichert, auf einer örtlich einheitlichen Bühne aufgeführt worden, sondern auf der höchst eigenartigen, vom Verfasser aber nicht erwähnten Kombinationsbühne. Der Schauplatz wechselt in diesen Stücken, und die sämtlichen, innerhalb eines Dramas vorkommenden Örtlichkeiten wurden zu einer Szenerie vereinigt. Der Cid ist in Bezug auf den Ort nicht einheitlich (so S. 54), sondern spielte ursprünglich an vier verschiedenen

Stätten, und erst später, als der Regelzwang durchgeführt war, verlegte man die Handlung in die sinnlose Halle.

Die nach Paris kommenden italienischen Schauspieler kauften den Passionsbrüdern und den Bazochiens ihre Theater auch nicht ab (S. 54), letzteren schon nicht, weil sie keins besaßen, und die Confrérie spielte im Hôtel de Bourgogne selber bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts und überließ das Gebäude den Italienern nur mietweise an den jours extraordinaires.

Sonst ist noch zu bemerken, daß das ehemalige Wallnertheater nicht das Berliner Theater (S. 104), sondern das Schillertheater O ist, daß ferner das Hoftheater in Hannover erst im laufenden Jahr (S. 109) dem Berliner Generalintendanten unterstellt ist. Der schreckliche Plural Intermezzis (S. 92) beruht wohl auf einem Druckfehler.

Trotz dieser Ausstellungen erfüllt das Buch seinen Zweck, in wenigen großen Zügen ein Bild von dem Werden des heutigen Theaters und der Schauspielkunst zu geben.

Charlottenburg. Max J. Wolff.

Ashley H. Thorndike. Tragedy. [Types of English Literature, ed. by W. A. Neilson] Boston and New York, Haughton, Mifflin & Company. The Riverside Press, Cambridge. 1908. VI + 390 pp. ($ 1.50 net.)

Wir haben noch keine Geschichte des englischen Dramas von den Anfängen bis auf unsere Zeit. Wards monumentales Werk schließt ja mit dem Tode der letzten Stuart-Königin. Thorndike versucht es daher, zum ersten Mal die ganze Entwicklung der englischen Tragödie zu schildern. Und sein Versuch ist ihm ausgezeichnet gelungen. In gedrängter Form bietet sein Buch doch alles Wesentliche. Die beiden Quellen des Stromes werden untersucht: die klassische und die mittelalterliche; dann sehen wir die Anfänge der eigentlichen Tragödie in ihrer akademischen und in ihrer volkstümlichen Form. Auch das Drama in lateinischer Sprache wird eingehend berücksichtigt. An eine kurze Skizze der Bühnenverhältnisse, die ein bißchen an Unklarheit leidet, reiht sich ein Hinweis auf die drei Haupttypen: das Chronikstück oder die Historie, die Rachetragödie von Senecas Nachahmer Kyd und das Marlowe'sche Trauerspiel. Die «Historie» ist freilich kein einheitlicher Typus, denn es ist unmöglich, eine Tragödie wie die «True Tragedy of Richard III.» und ein possenartiges Lustspiel wie die «Famous Victories of Henry V.» nur deshalb zusammenzustellen, weil in beiden Stücken historische Personen auftreten. Und fast derselbe Unterschied bleibt bei Shakespeare bestehen zwischen «Richard III.» und «Heinrich IV.», obwohl der Dichter sich bemüht hat, mehr Geschichte in das letztere Drama aufzunehmen als sein Vorgänger. Das höchst instruktive Kapitel über die Rachetragödien ist im wesentlichen auf Thorndikes Artikel in den Publ. Mod. Lang. Ass. 1902 aufgebaut. Ich würde gerne einmal Kyds Rachedramen mit den italienischen Nachtretern Senecas verglichen sehen. Als der große Neuerer erscheint dann Shakespeare, dessen «Romeo und Julia» von Thorndike die richtige Würdigung erfährt. Der Fortschritt

gegenüber den anderen Tragödien ist tatsächlich ein enormer. Zum ersten Mal verbindet ein Dramatiker mit der Tragik der Senecaschüler die Poesie des Lyrikers und die Wahrheit des Epikers. Bei der Besprechung von Shakespeares großen Tragödien fällt mir auf, daß Thorndike vielleicht zu wenig Rücksicht auf die Quellen nimmt. «Othello» ist nicht deshalb geschlossener als «Caesar», weil Shakespeares dramatisches Können fortgeschritten ist, sondern weil der Biographie Plutarchs hier die Novelle entgegensteht. Das zeigt sich deutlich, wenn man «Othello» und «Romeo und Julia» vergleicht: schon damals hatte Shakespeare die dramatische Einheit ebenso gewahrt, weil ihm eine Novelle vorlag, die diese Einheit in sich hatte. Deshalb dürfen wir es auch nicht als beabsichtigte Neuerung auffassen, wenn wir im «Othello» nichts finden von «battles, long exposition. spectacles, ghosts, insanity usw.» Und dasselbe dürfte auch für Macbeth gelten: das Gewissen spielt bei ihm eine andere Rolle als bei Richard III., aber in beiden Fällen ist es Holinshed, dem Shakespeare getreu folgt. Für den Abschnitt über «König Lear» wäre es von Vorteil gewesen, wenn der Verfasser das Buch von W. Perrett, The Story of King Lear, herangezogen hätte. Die Durchwebung der Sage mit der Gloster-Fabel möchte ich auf den Einfluß der Komödientechnik zurückführen, der solche Parallelfabeln ja häufig waren. In knappen Skizzen, die doch alles Hauptsächliche enthalten, führt uns Thorndike dann Shakespeares Nachfolger bis zur Revolution vor. Er zeigt, wie die Tragödie schließlich an ihrem eigenen festen Stil zu Grunde gehen mußte, von dem sich die Dramatiker nicht mehr losmachen können. Nur die Fabel ist in der Stuart-Tragödie noch neu, die ganze Ausführung geschieht nach festen Handwerksregeln. Ich glaube, daß dieser Abschnitt des Buches ungeteilten Beifall finden wird. Doch auch die folgenden Kapitel, über das Trauerspiel der Restauration, über das des 18. Jahrhunderts, und das der Romantik, in denen der Verfasser zum Teil ganz unbebauten Grund in Angriff genommen hat, zeigen überall neben gesunder Kritik das ausgezeichnete Geschick des Verfassers, die großen Leitlinien herauszuarbeiten. Nirgends ist der nachhaltige Einfluß des elisabethanischen Dramas so klar gemacht, wie in diesem wertvollen Buche von Thorndike.

Jena. Wolfgang Keller.

L. M. Watt, Attic and Elizabethan Tragedy. London, Dent; New York, Dutton, 1908. X + 356 p.

Dem wohlgemeinten Buch fehlen die Knochen. Das attische Trauerspiel wird gelobt, das Shakespearische wird gelobt: das ist die wesentliche Parallele. Höchstens daß uns gelegentlich angedeutet wird, Hamlet sei ein Orestes gewesen, Othello ein Oedipus. Begeisterung und Allgemeinheiten in Fülle; entsprechend der Begriffsbestimmung des Dramas, die am Anfang steht: *Drama is the action of soul upon soul.* Altfränkische Ansichten von der Bühne Shakespeares: *a bare room, rush-strewn.* Universitätsleute als Dramatiker vor Marlowe, Kyd, Peele, Greene sind Watt nicht bekannt. Die

Anspielung im «Sommernachtstraum» auf *The Tears of the Muses* — bekanntlich Spensers — soll auf Greene gehen. Mehr neu als überzeuglich ist die Behauptung, Cordelia müsse sterben, weil sie als Brittin gegen Brittannier zu Felde zog. Am tiefsten gründet der Irrtum, das Shakespearische Drama stehe dem Gottesdienst fast so nahe, wie das des Aeschylus: aus dem weltlich gefaßten Trauer- und Lustspiel des Altertums, vermittelt durch akademisch gebildete Vorgänger, hat Shakespeare seine Kunst in der Hauptsache erhalten, nachdem sie nur unter Nebeneinflüssen der christlich-liturgischen Spieltradition volksmäßig umgeformt worden war.

Berlin. A. Brandl.

A. Ch. Swinburne, The Age of Shakespeare. London, Chatto & Windus, 1908. 286 p. 6 s.

Kritik wird in England von manchem als eine Gattung literarischer Kunst angesehen, bei der es vor allem auf den Stil des Kritikers, viel weniger auf die Treffsicherheit des Urteils ankomme. Zu dieser Art «produktiver» Kritik gehört auch das jüngste Werk des greisen Feuerkopfes Swinburne. Es enthält lauter Rhapsodien in Prosa, auf englische Dramatiker neben und nach Shakespeare. In der Regel heben sie an mit einem monumentalen Ruhmesausspruch, der natürlich je nach der Eigenart des Verherrlichten auf verschiedene Eigenschaften und verschiedene Töne gestimmt ist. Dann sprüht ein Feuerwerk begeisterter Epitheta in die Höhe, blitzende Charakteristiken schwirren durch die Luft, zwischendurch fallen Schatten des Tadels, es rollt der Donner des Brittenstolzes, es regnet Werturteile. Schließlich überblickt der Kritikdichter beruhigter das gewittergepeitschte Feld, der Himmel der Zukunft reißt auf, und die Sonne unsterblichen Nachlebens strahlt auf den Glücklichen. Nicht ästhetische Grundbegriffe, noch Feinheit der Charakterbeobachtung, nicht einmal Lebensfülle des Nachgestaltens gehört zum Wesen solcher Essays, sondern ein lyrisches Pathos und eine literarhistorische Rhetorik.

Swinburne, nicht die Theaterleute der Shakespeare-Periode, lernen wir dabei von interessanten Seiten kennen, als eifrigen Leser von Lambs *Specimens* und als sehr weitgehenden Bewunderer der heimischen Renaissance. Schon die Wahl seiner Heroen ist stark subjektiv; unter den Lustspieldichtern z. B. hebt er Chapman, Marston und Middleton hervor, übergeht jedoch Beaumont und Fletcher; unter den Tragikern beleuchtet er Marlowe, Webster, Dekker, Tourneur, Th. Heywood, selbst Rowley, aber nicht Massinger noch Ford oder Shirley. Die Wage, mit der er mißt, ist ein Erhabenheitsbegriff, zu dem sowohl *force of realism* als *grace* und *tenderness* gehören, sowohl Einheit und Einfachheit der Form, als Musik und Farbe der Sprache. Seine Wage hat einen starken Ausschlag; Marlowe wird über Chaucer gestellt, als der größte Erfinder in der englischen Literatur bezeichnet und als Meister gepriesen, von dem nur gute Anregungen ausgegangen seien; Webster heißt Shakespeares rechter Arm, Rowley *divine cockney*; Middletons *Whore of Babylon* ist das einzige Werk in der englischen Literatur, das man eigentlich Aristophanisch nennen könne u. dergl. Mit der wissenschaft-

lichen Literaturforschung steht Swinburne oft auf gespanntem Fuß, besonders wenn er behauptet, Marlowe habe keine Vorbilder gehabt. Deutsche Shakespeare-Arbeit ist ihm ein Gegenstand der Verachtung — glücklicherweise scheint er nichts von ihr zu kennen als ein paar veraltete Theorien über pseudo-Shakespearische Stücke. Wir wollen uns daher nicht aufdrängen, sondern verabschieden uns in Respekt von dem Eingangssonett auf Charles Lamb, das uns noch den Swinburne zeigt, den wir verehren:

all the harvest left so long to reap
Shone ripe and rich in every sheaf and ear.

Berlin. A. Brandl.

H. C. Beeching, William Shakespeare. Player, Playmaker, and Poet. A Reply to Mr. George Greenwood. With Facsimiles of the five authentic Signatures of the Poet. London, Smith, Elder, & Co. 1908. IX, 104 pp.

Anlaß zu dieser Schrift des verdienten Herausgebers von Shakespeares Sonetten war der Versuch von Mr. Greenwood, den Dichter Shakespeare vom Schauspieler zu sondern. Canon Beeching geht im ersten Teil die Argumente Greenwoods durch und widerlegt sie Schritt für Schritt, namentlich daß der fleißige Dramatiker nicht solch *illegible illiterate scrawl* geschrieben haben könne, wie in den fünf erhaltenen Unterschriften des Schauspielers. Aber Beeching gräbt auch tiefer. Er nimmt im zweiten Teil *The Story of the Life* durch, um dessen angebliche Niedrigkeit aufzuhellen. Hierbei kommt er in beachtenswerter Sachkenntnis auf die Erlaubnis zu beschleunigter Trauung zu sprechen. Die Licenz konnte nicht beabsichtigen, den jungen Mann für die Trauung sicher zu machen oder dem Paar monatelanges Warten zu ersparen, sondern es handelte sich nur um sechs Wochen: am 27. November, d. h. drei Tage vor Advent, also in einer Zeit verbotener Hochzeitsfeier, sollte es heiraten dürfen, nicht erst am 13. Januar, wo die freie Zeit in der anglikanischen Kirche wieder begann. Wie soll diese Art Eile erklärt werden? Der Vater der Braut hatte ihr £ 6. 3. 4 vermacht, zahlbar *on the day of her marriage*; sein Testament wurde im Juli desselben Jahres 1582 *proved*; diese Summe wollten die Verlobten erlangen *as soon as the money was forthcoming, with the consent of the bride's friends* (p. 53). Dazu stimmt es, daß die Bürgen in der Licenz, Fulk Sandells und John Richardson, auch mit jenem Testament direkt zu tun hatten, der eine als Zeuge, der andere als *supervisor*. Beeching gesteht: *This appears to me to be the only plausible explanation yet offered for the hasty marriage.* Das ganze Problem würde sich hierbei in Harmlosigkeit und gegenseitigen guten Willen auflösen. — Im dritten Teil behandelt Beeching *The Character of the Dramatist* und tritt namentlich den Vermutungen von Brandes über Shakespeares Puritanerfeindschaft mit einer humanen Kritik entgegen, die ihm als anglikanischem Würdenträger vortrefflich ansteht.

Berlin. A. Brandl.

Charles William Wallace, The Children of the Chapel at Blackfriars 1597—1603. Introductory to The Children of the Revels, their Origin, Course, and Influences. University Studies of Nebraska; reprinted for the author. 1908. XVI, 206 p. $2.50 net.

Den fleißigen Archivforschern kann man nicht genug dankbar sein. Wallace hat hunderttausende von vergilbten Blättern gemustert und manche Bruchstücke ausgegraben, die, sorgsam mit dem schon vorhandenen Material zusammengefügt, unser Wissen vom Shakespeare'schen Theater in unmittelbarer Weise fördern. Leider gibt er uns zunächst nur einen Teil von seinen Funden und einige Andeutungen über den Rest. Daß sie über die Anteilscheine des Globe und Theatre, *particularly in reference to Shakespeare's relations to these two theatres*, sehr Wichtiges enthalten, wird uns hier nur angedeutet (S. IXf., 34_3, 44_{10}, 45_1, 56_1, 57, 88 u. ö.); alles, was frühere Forscher über das Shakespeare-Theater geschrieben haben, soll dadurch, wie Wallace wiederholt anführt, umgestürzt werden. Wesentlich sind es Akten von Theaterprozessen aus der Zeit unter Karl I.; aber nach den Fragmenten, die uns Wallace in den Anmerkungen zu kosten gibt, ist weder Übersicht noch Kontrolle möglich. Ein Abdruck der Funde, mit einem knappen Kommentar, hätte uns praktischer orientiert. So kann man zunächst nur versuchen, die Ergebnisse herauszuheben und die Methode von Wallace an einigen Beispielen nachzuprüfen.

Wie das Blackfriarstheater gegründet und ausgestattet wurde, ist im vorliegenden Bande die Hauptfrage. Daß die Singknaben der königlichen Kapelle Dramen aufführten, ist schon 1569 durch puritanische Klagen bezeugt. Aber die Königin entfernte 1597 die Aufführungen der Singknaben von *the Chapel Royal* und rief für sie das Blackfriarstheater ins Leben. Richard Burbage stellte 1596—7 den Bau her und vermietete ihn an Henry Evans *for a playhouse*. Da spielten die *Children of the Chapel* unter ihrem *Master* Henry Gyles, unter *royal maintenance and apparelling*, bis 1603, dann vom Tode der Königin ab unter Gleichstellung mit den anderen Theatern bis 1608; in diesem Jahr, am 9. August, wurde das Theater von der Burbagetruppe übernommen, *by six separate indentures of lease from Richard Burbage to his fellow shareholders, Shakespeare among the number* (S. 44). Die Königin handelte so, weil sie die Beschwerden der Citybehörden gegen die *public theatres* anerkannte, aber deshalb nicht alle Theater opfern wollte. Sie hatte sich offenbar eine Vorstellung von dem gebildet, was ein Theater sein sollte, schuf danach das Blackfriarstheater, *which became at once the envy and the model of the time*, gab die gewöhnlichen Schauspieler der Vagabundenpolizei preis (Edikt von 1597) und *put the Globe and Fortune on the basis of exclusiveness their companies merited* (S. 151). Trotz ihrer sonstigen Kargheit ließ sie durch den Yeoman of the Revels, Edward Kirkham, große Geldsummen für ihre jugendlichen Hofschauspieler auszahlen (S. 100). Sie ließ deren Haus mitten in einer aristokratischen Gegend errichten und mit fast modernem Luxus, mit Polstersitzen und Kerzenlicht, ausstatten, wozu der hohe Preis eines Sitzes — 8 s. — stimmte. Die Knaben wurden im Alter von 9—13 Jahren eingestellt und nicht bloß im Spielen, Singen und Tanzen, sondern auch in *grammar-school subjects* unterrichtet (S. 71, 76). Als ein Edelmann Namens Clifton Klage führte, weil ihm Evans sein Söhnchen

mit Gewalt weggenommen und unter die Singknaben gesteckt hatte, wurde zwar Evans von der Leitung entfernt, das Theater aber unter dessen Schwiegersohn Hawkins unverändert weitergeführt. Ja, die Königin tat am 29. Dezember 1601, was vorher nie ein englischer Monarch getan hatte und was sie selbst sonst niemals tat: sie ging persönlich in das Theater und ließ sich dort ein Stück vorspielen (S. 94). Ihrem Geschmack und Willen ist demnach die Entstehung des ersten Privattheaters in London zuzuschreiben.

Wallace geht ferner auf den Bühnenbau und die Spielgepflogenheiten dieses wichtigen Theaters ein. Es hatte eine andere Bühnenform als die öffentlichen Theater: rechts und links waren auf der Vorderbühne selbst Stühle für besondere Gäste aufgestellt. Diese Sitte, die dann bis 1639 in England, bis Voltaire in Paris sich erhielt und noch vom jungen Goethe in Frankfurt beobachtet wurde, griff auf den Globe und die anderen öffentlichen Theater nicht über, sondern blieb auf die Privattheater beschränkt. Dafür durften die *gallants* in den öffentlichen Theatern auf der erhöhten Bühne, *o'er the stage*, Platz nehmen, natürlich während dort nicht gespielt wurde (S. 134ff.). Zugleich wurden die Spielgepflogenheiten bedingt durch die Musikkenntnisse der Singknaben. *Musical productions and interspersions* (S. 10) und namentlich *the masque as an integral part of the theatrical drama* (S. 123) kamen hier auf und gingen dann in die öffentlichen Theater über; speziell die Maske gelangte mit mehreren der älter gewordenen Singknaben in die Burbagetruppe: *Shakespeare's «The Tempest» is probably* — ich zitiere lediglich Wallace und überlasse ihm die Gewähr für diese Vermutung — *his first play written for the Blackfriars* (S. 10_3).

Die besten Autoren, Shakespeare ausgenommen, schrieben für die Singknaben. Jonson begann bei ihnen seine Laufbahn 1597; Chapman, nach seiner Lehrlingschaft bei Henslowe (bis 1599), arbeitete nur für sie, ebenso Beaumont und Fletcher bis 1608; Marston, Middleton, Webster, Dekker, Day sind in ihren besten Leistungen mit ihnen verknüpft (S. 12f.). Es ist daher auch mit dem literarischen Einfluß des Blackfriarstheaters zu rechnen (S. 167). Umgekehrt findet Wallace fast in jedem Stück, das Chapman für die Singknaben verfaßte, Entlehnungen aus Shakespeare: im «Sir Giles Goosecap» ca. 1600 aus «Much Ado», im «Gentleman Usher» ca. 1601 aus «Twelfth Night», in «May Day» ca. 1601 aus «Hamlet», in «The Widow's Tears» ca. 1602 aus «Taming of the Shrew» (S. 167). Das Repertoire der Singknaben aus ihrer bevorzugten Zeit 1597—1603, soweit es sicher uns erhalten ist, stellt Wallace S. 124 zusammen; es umfaßt zehn Stücke.

Die öffentlichen Theater und ihre Truppen befanden sich während dieser fünf Jahre im Schatten der königlichen Gunst und wurden merkwürdigerweise gegen königlichen Befehl von den Citybehörden geduldet, weil diese immer noch hofften, durch Hinweis auf den Schmutz mancher öffentlicher Theater alle Theater, auch das von Blackfriars, wegzufegen. Shakespeare und seine Truppe kamen dadurch in einen Gegensatz zu den Singknaben und deren Helfern, die Königin nicht ausgenommen. Wallace zögert nicht, dies mit der bedenklichen Haltung der Globetruppe beim Essexaufstand zu verknüpfen. Namentlich aber wirft er Licht auf die bekannte Stelle im «Hamlet», Akt II, Szene 2, wo sich Shakespeare nicht gegen die Singknaben,

wohl aber gegen deren einseitige Protektoren ausließ. Die Erklärung dieser Stelle ist das letzte und bedeutsamste Kapitel des Buches. Die Ausdrücke *aerie* = Adlersnest und *eyases* = Adler werden auf den königlichen Schutz des Blackfriarstheaters, *escoted* auf die Ausstattung der Singknaben durch die Königin bezogen. Shakespeares Voraussage, diese Knaben würden später, wenn erwachsen, selbst zu *common players* werden, ist richtig eingetroffen: Field, Underwood und Ostler sind später in Shakespeares eigene Truppe übergetreten (S. 177, 180). Die Entstehung des «Hamlet» wird von Wallace spät ins Jahr 1601 verlegt (S. 175); die Unvollständigkeit der Stelle in der Quarto von 1603 erklärt er aus deren Verstümmelung, die Auslassung des ganzen Angriffs in der Quarto von 1604 dagegen aus dem Erlaß Jakobs I. vom Januar 1604, durch den die Blackfriarsknaben den anderen Schauspielern gleichgestellt wurden, *the cause of the grievance to the public theatres being thus removed* (S. 183). Diese zweite Quarto erweist sich hiermit als der richtige Spieltext von 1604, während die erste Folio 1623 mit ihrem offenbar vollständigen und ursprünglichen Wortlaut *aims to preserve to literature and history the plays of Shakespeare from their most authentic source.* Eine lachende Antwort aus Blackfriars sieht Wallace in Chapmans «May Day», früh 1602. Den «Bühnenkrieg» hält er von diesem Wortgefecht fern. Aus dem Prolog von «Troilus» bezieht er die Stelle «*hither am I come . . . not in confidence of author's pen or actor's voice*» auf Jonsons Prolog zum «Poetaster», wo die öffentlichen Theater und namentlich der Globe als so feindlich dargestellt wurden, *as to require such armed protection of both author and actors at Blackfriars* (S. $168_{,}$); im übrigen findet er im «Troilus» weder persönliche noch unpersönliche Ausfälle (S. 172).

Die Ausdauer, mit der Wallace die Archive durchsuchte, hat reiche Früchte gebracht. Schon die Aufhellung der Shakespeare'schen Worte über die Singknaben wäre sehr dankenswert gewesen. Daß wir jetzt über die Entstehung der Londoner Privattheater und ihren Unterschied von den öffentlichen Genaueres wissen, ist für alle weiteren Untersuchungen über die damaligen Bühnenverhältnisse eine wichtige Vorbedingung. Am meisten zu denken gibt das, was sich über das Verhältnis Elisabeths zu Shakespeare's Berufsgenossen herausstellt; ihre Vorliebe für Bärenhatzen scheint sie nicht gehindert zu haben, für ein Nationaltheater edlen Stils fürstliche Entschlüsse zu fassen und auszuführen. Danach ist jetzt auch Shakespeares Haltung gegenüber den Mitdramatikern leichter festzustellen.

Bei allem Dank für solche Ausbeute und bei rückhaltsloser Anerkennung des dabei gezeigten Scharfsinns ist jedoch nicht zu verhehlen, daß auch die Arbeit von Wallace da und dort noch der Kritik bedarf. Kühn war es, Elisabeths bekannte Übersetzung einer Senecastelle in Blankversen vor Surreys Vergilübersetzung zu rücken und als *first example of blank-verse in the English* zu bezeichnen (S. 150); Elisabeth müßte in diesem Falle schon als achtjähriges Kind Latein und Prosodie gekannt haben. Einseitig ist es, den Bühnenanweisungen in den alten Originalausgaben nur *corroborative*, nicht *substantiative evidence* zuzuschreiben (S. 205) und demgemäß den von Grabau entdeckten Dekorationsvorschriften Percys im «Faery Pastoral» *no special value* beizumessen (S. 131_{3}); vielmehr ist aus dreierlei Quellen, aus den Theaterzeugnissen, den alten Bühnenanweisungen und dem Wort der

Dichter zusammen zu erforschen, wie ein Stück damals inszeniert werden konnte und für welche Art von Inszenierung es der Dichter gedacht hatte. Nicht zu beweisen dürfte es sein, daß die Oberbühne (balcony) hauptsächlich für die Musik bestimmt war (S. 48); man zähle nur einmal bei Shakespeare zusammen, wie oft der Gebrauch der Oberbühne für das Spiel vorgeschrieben ist, direkt oder im Text, und wie selten Musik. Unter dem Bericht über englische Komödianten in Deutschland (S. 110) fehlen gleich alle vor 1592 (s. Zeitschriftenschau, oben S. 311). Wenn S. 13 Henslowes *dramatic pawn-shop* belächelt wird, so ist diese Vorstellung inzwischen durch Gregs Neuausgabe des Henslowe'schen Tagebuchs wesentlich umgestaltet worden. Die überlieferten Vorstellungen von den Theaterzuständen der Shakespearezeit sind seit einem Jahrzehnt in so wesentlichen Punkten durchbrochen und neues Material ist in so vielversprechender Weise herbeigeschafft worden, daß die naturgemäße Entdeckerfreude mit größter Behutsamkeit verbunden werden muß.

Berlin. A. Brandl.

Virginia Crocheron Gildersleeve, Government Regulation of the Elizabethan Drama. [Columbia University Studies in English, Series II, Vol. IV, No. 1.] New York, The Columbia University Press, 1908. VIII + 259 pp. $ 1,25.

Das Buch unternimmt den dankenswerten Versuch, die rechtlichen Grundlagen des Elisabethanischen Dramas darzulegen. Es entspricht einem wirklichen Bedürfnis, denn jeder, der sich mit Shakespeares Leben beschäftigt hat, weiß, wie schwer es hält, sich durch die sich oft widersprechenden Gesetze, durch die große Zahl ergangener, aber nie ausgeführter Verordnungen hindurchzufinden. Der Erzbischof von Canterbury, der Bischof von London, der Lord Kammerherr, der Master of the Revels, der Staatsrat, der Stadtrat, die Friedensrichter und die Patrone der einzelnen Truppen, sie alle beschäftigen sich mit dem Theater, und keiner scheint in diesem Gewirr von Bestimmungen und Verboten die Machtsphäre des andern zu respektieren. Leider schafft auch das vorliegende Buch keine volle Klarheit. Teils liegt es an dem Material, das nur unvollkommen und lückenhaft auf uns gekommen ist, teils aber an der Verfasserin selbst, die nicht den juristischen Scharfblick besitzt, um den leitenden Gedanken in dieser Entwicklung klar herauszuheben. Es ist der der Zentralisation. Die moderne staatliche Bureaukratie versucht es, die Kompetenz der aus dem Mittelalter stammenden geistlichen, feudalen und kommunalen Gewalten an sich zu reißen. Während in der Anfangszeit der Elisabeth ein einzelner Baron oder zwei Friedensrichter das Recht besitzen, eine Schauspielertruppe zu konzessionieren, wird diese Befugnis allmählich zum Monopol des Königs. Gegenüber den Ansprüchen der Bischöfe, die die religiöse, und denen der Gemeinden, die die moralische und politische Zensur für sich verlangten, setzte mit der Zeit der Master of the Revels sein Recht als alleinige Aufsichtsbehörde durch, nur hat sich dessen Stellung im Laufe der Entwicklung auch von Grund auf verändert. Aus einem königlichen Hausbediensteten ist er ein Staatsbeamter geworden. Schon 1589 machte Burleigh den Versuch,

die Zensur an den Staat zu bringen und beabsichtigte zu diesem Zweck eine Kommission aus einem Theologen, dem Oberbürgermeister und dem Master of the Revels einzusetzen. Es fehlt, wie Gildersleeve richtig bemerkt, an jeder Nachricht, daß diese königliche Kommission in Tätigkeit getreten sei. Sie war ein totgeborenes Kind, weil die drei in ihr vertretenen Gewalten in schärfstem Gegensatz zueinander standen und sich gegenseitig die Kompetenz absprachen. Aber was damals nicht gelang, wurde später erreicht. Schon unter Jakob I. ist die staatliche Zensur, wenigstens für London, allgemein durchgeführt, und die Billigung des Master of the Revels wird zum notwendigen Erfordernis für die Aufführung und den Druck eines Theaterstückes. In der älteren Zeit erstreckte sich die Prüfung nur auf politische und kirchliche Anspielungen und Ausfälle, später unter dem Drängen der Puritaner schritt man auch gegen allzugroße Unsittlichkeiten ein. Wenn aber Gildersleeve behauptet, der vorwiegend romantische Charakter des englischen Dramas habe es mit sich gebracht, daß die Zensur weder für Shakespeare noch für Beaumont und Fletcher eine wesentliche Rolle spielte, so verkennt sie, daß die Stücke der Dichter unmittelbar aus dem Leben herauswuchsen. Ohne Fleay's sehr weitgehende Vermutungen anzunehmen, muß man doch mit der Wahrscheinlichkeit rechnen, daß viele der komischen Gestalten eine aktuelle Nebenbedeutung besaßen. Wenn z. B. selbst in den Tragödien wie «Macbeth» und «Lear» Anspielungen auf Tagesereignisse vorkommen, wie viel mehr in den Lustspielen! Sie entgehen uns heute, wie es uns auch rätselhaft bleibt, aus welchem Grunde der Druck von «As You Like It», gewiß die romantischste Komödie Shakespeares, unterdrückt werden konnte. In klarer Übersichtlichkeit wird der Kampf um das Theater, der zwischen Stadtrat und Staatsrat entbrannte, von der Verfasserin dargestellt. Manches zeigt sich bei dieser genauen Untersuchung in einem andern Licht, als bisher angenommen wurde. Die städtische Verordnung, die alle Schauspieler aus der City vertrieb, fällt nicht in das Jahr 1575, sondern wesentlich später. Sie war also nicht die Ursache, daß Burbage sein Theater in Shoreditch erbaute, wie bisher angenommen wurde. Auch die Regierung stand nicht prinzipiell auf Seiten der Schauspieler, sie verbot z. B. die Aufführungen an den Universitäten und begünstigte nur die Truppen, die zur persönlichen Belustigung Elisabeths dienten. Selbst der Protektor von Shakespeares Compagnie, Lord Hunsdon, der 1598 Lord Kammerherr wurde, unterschrieb eine Bittschrift, die sich gegen das Blackfriarstheater richtete. Äußerst interessant ist, daß die Verfasserin mehrere Seiten braucht, um ihren Amerikanern das Wesen der «Freiheiten» klar zu machen, Ausführungen, die für den europäischen Leser, der mit derartigen Exemptionen von dem sonst geltenden Recht durch die Heimatsgeschichte vertraut ist, überflüssig erscheinen. Das Buch ist dabei nicht für Laien bestimmt. Man sieht daraus, welche Verschiedenheiten selbst bei Gelehrten desselben Faches diesseits und jenseits des Ozeans in Bezug auf Vorbildung und historische Kenntnisse obwalten, ein Grund mehr, an die Beurteilung fremdländischer Werke mit der größten Vorsicht heranzutreten und nichts leichthin zu verwerfen, was für einen Leserkreis bestimmt ist, mit dem man nicht hinlänglich vertraut ist.

Charlottenburg. Max J. Wolff.

Victor E. Albright. A Typical Shaksperean Stage: The Outer-Inner Stage. [The third chapter of a study of the Shakesperean Stage.] New York, The Knickerbocker Press, 1908. VIII + 42 pp.

Ein Schüler von A. H. Thorndike rückt hier von neuem dem Problem der Shakespeare-Bühne zu Leibe. Und er kommt zu Ansichten, die von denen seines Lehrers, so viel ich sehen kann, stark abweichen. Während dieser in seinem Buch «Tragedy» (S. 81 u. 135) einen Vorhang quer über die Bühne zu gelegentlicher Verwendung zuließ, aber die «Alternation Theory» schroff ablehnte, nimmt Albright die Alkoven-Bühne mit recht strenger Durchführung der «Alternation», d. h. des Wechsels zwischen Vorder- und Hinterbühnenszenen an. Er geht aus von den Bühnenbildern: van Buchells Zeichnung des Schwanentheaters ist ihm unzuverlässig und deshalb wertlos; das Bild des Red-Bull-Theaters stamme aus einer Zeit, wo dieses längst nicht mehr existierte (vgl. dagegen W. J. Lawrence, Engl. Studien 32, S. 42, Fußnote) und stelle wohl nur eine Gelegenheitsbühne für «Drolls» dar; gegen das Bild auf dem Titelblatt von Alabasters «Roxana» (vgl. Shakespeare-Jahrbuch 34, 324) lasse sich zwar nichts einwenden, es illustriere aber nur eine akademische Bühne. Das letztere ist gewiß nicht ohne weiteres richtig. Alabasters Studentendrama ist nicht in Cambridge, sondern in London 1632 gedruckt von William Jones, und der gab sich sicher nicht die Mühe, die Form der Cambridger Bühne festzustellen, sondern verwendete als Titelblatt für die Tragödie einfach einen Holzschnitt, der unter anderem auch ein Bühnenbild enthielt. Das ist natürlich ein Londoner Theater. Aber es braucht deshalb kein genaues Abbild eines solchen zu sein. Dem Holzschneider kam es nur darauf an, in dem winzigen Raume das sichtbar zu machen, was typisch für eine Bühne überhaupt war: Podium mit Rampe (palings), Vorhang und Galerie (Balkon), dazu Schauspieler in Aktion und «Gründlinge» im Parterre; der Vorhang etwas aufgeschlagen um den dahinterliegenden Raum anzudeuten. Ganz ähnlich, nur mit einem verhängten Mittelfenster statt der Galerie und ohne Figuren, ist das Bühnenbild, das der Tragödie Messalina, 1640, beigegeben ist. Die Ähnlichkeit in der Verwendung des Bildchens, wie in der Art der Raumfüllung ist so groß, daß ich an eine Abhängigkeit glaube: der Holzschneider, der 1640 für den Verleger Frere das Titelblatt herstellte, hatte offenbar das acht Jahre vorher entstandene Titelbild der «Roxana» im Sinn — vielleicht arbeiteten auch beide Künstler nach einem gemeinsamen Muster. Das Messalinabild läßt Albright allein gelten — gewiß nicht mit Recht. Allzuviel freilich hilft es ihm auch nicht. Es zeigt keine Säulen, wie sie das Schwanenbild aufweist: «die muß man sich dazu denken»; es hat auch keine Türen: «der Zeichner hatte wohl keinen Platz sie anzubringen.» Ohne solche kleine Willkürlichkeiten scheint es eben nicht abzugehen. Aber Albright stützt sich nicht hauptsächlich auf das Messalinabild, sondern auf eine Abbildung des 1671 erbauten Duke's Theater. Dieses zeigt vor dem Rahmen, der die moderne Bühne im Gegensatz zur elisabethanischen kennzeichnet,[1]) Pro-

[1]) Zur Beruhigung derer, die beim Schwanenbild jede Andeutung des Vorhangs vermissen, sei bemerkt, daß auch hier keine Spur davon sichtbar ist. Und doch war er zweifellos vorhanden.

szeniumstüren und darüber Proszeniumslogen. In Verfolgung eines Satzes von Lawrence — Engl. Studien 32, 50: «das neue Theater adoptierte die ehrwürdige Einrichtung der Eintrittstüren und des Bühnenbalkons, veränderte nur ihre Lage und brachte sie im Proszenium an» — nimmt nun Albright an, die ganze Stellung des Proszeniums zur Bühne sei von den elisabethanischen Verhältnissen direkt übernommen worden, nur sei die alte Vorderbühne bis auf ein schmales Proszenium zusammengeschrumpft. Er verweist auf die Bühne von Richelieu, die einen Rahmen ohne Proszenium zeigt und schließt: da also das französische Theater diese Einrichtung der Restaurationsbühne nicht besaß, so muß sie aus der englischen Tradition kommen; ergo dürfen wir ihr Vorbild in der elisabethanischen Bühne suchen. Dieser Schluß ist nicht ganz zwingend. Zunächst ist Richelieus Musterbühne eine Neuerung; die älteren Pariser Theater sahen anders aus. So besaß das Hôtel de Bourgogne (nach einem Stich von Bosse, 1605—1678, reproduziert in Suchier und Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur S. 385) eine durch eine Ballustrade vom Publikum getrennte, schmale Vorderbühne (Proszenium) mit zwei seitlichen Türen, eine (hier dekorationslose) Hauptbühne und hinter dem Mitteltor des Hintergrunds noch einen Flur, war also der elisabethanischen Bühne in mancher Hinsicht recht ähnlich. Ein anderes Bühnenbild, das die Dekoration zu Du Ryers Drama «Lisandre et Caliste» (1632) darstellt, ist nach dem höchst interessanten «Mémoire» von Mahelot in Petit de Julleville Histoire de la Langue et Litérature Française (IV 353 f.) wiedergegeben. Auch hier sehen wir ähnliche Verhältnisse: schmaler Raum vor der Hauptbühne, Flur hinter dem Tor im Hintergrunde. Aber ein Vorhang trennt Schauspieler und Publikum. Dazu reiche Dekoration: vorne in Kulissen ein Berg mit Einsiedelei, auf der anderen Seite ein Saaleingang, an den Seitenwänden der Hauptbühne Kerkerfenster und Fleischerladen, rückwärts Stadttor und im Flur noch ein Haus. Beide Bühnenbilder zeigen zahlreiche Zugänge. Ich glaube, diese Bilder sind wichtiger für unseren Zweck als der steife Festsaal im Palais Cardinal. Sodann aber haben die Engländer des 17. Jahrhunderts ja nicht nur das französische Theater gesehen, sondern auch das italienische. Und von Italien hatte schon zu Anfang des Jahrhunderts Inigo Jones viele Anregungen mit in sein Vaterland gebracht. Ihm, der die neue Renaissancearchitektur mit Begeisterung studierte, ist sicher auch Palladios Teatro Olimpico nicht unbekannt geblieben. Damit aber kommen wir zu einem neuen Punkt: die Möglichkeit einer Beeinflussung von außen muß auch für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zugegeben werden. Man spricht meines Erachtens etwas zu leicht von der elisabethanischen Bühne, wie wenn es von 1585—1645 nur einen einzigen Typus des Volkstheaters gegeben hätte. Wir müssen uns doch vorstellen, daß bei dem scharfen Wettstreit der Londoner Bühnen mindestens jedes Jahrzehnt Neuerungen in der Einrichtung brachte, die das Spiel oder die Illusion erleichterten. Ich meine, man darf nicht ohne Weiteres in Peeles «David and Bethsabe» von ca. 1588 und in Fords «Love's Sacrifice» von ca. 1630 dieselbe Szene voraussetzen, wie dies auch Albright tut. Beide Stücke enthalten ein schwieriges Zusammenspiel mehrerer Bühnenfelder und sind deshalb von der größten Bedeutung für unsere Frage. Am Anfang von «David and Bethsabe» zieht

der Prologus im Abgehen den Vorhang auf: «He drawes a curtaine [and discouers Bethsabe, with her Maid, bathing over a spring; she sings, and Dauid sits aboue, vewing her» heißt es in der Quarto von 1599. Der Prologus hat auf der Vorderbühne gesprochen, dann zieht er den Vorhang auf, und wir sehen Bethsabe mit ihrer Magd an der Versenkung sitzen und (die Füße) baden. Auf dem Balkon dahinter sitzt König David. Würde Bethsabe im Flur (Alkoven) baden, so könnte sie ja der König nicht beobachten, da er dann direkt über ihr seinen Standpunkt hätte. Die Stelle ist beweisend gegen die Alkovenbühne im bisherigen Sinne: der Vorhang muß die Vorderbühne und den Raum davor zugleich verhüllt haben, er muß also die beiden hinteren Bühnenfelder von der Vorderbühne vollständig abgetrennt haben. Verschieden davon ist meines Erachtens die Situation in Akt 5 Szene 1 von «Love's Sacrifice». Da tritt zuerst Fiormonda «above» auf und spricht vier Verse; dann heißt es (Quarto 1633) «A Curtaine drawne. below are discouered Biancha in her night attire, leaning on a Cushion at a Table, holding Fernando by the hand.» Die beiden müssen also im Alkoven sein. Aber Fiormonda kann sie von oben beobachten — freilich wohl nicht in dem Sinne wie David die Bethsabe, sondern die Schwester des Herzogs belauscht das Liebespaar und sieht sie wahrscheinlich erst, als sie etwas heraustreten. Anders ist die Erklärung von Albright: «above» bedeutet ihm hier wie in dem Bethsabe-Drama eine Seitengalerie der Bühne, von wo aus man den Raum unter der Mittelgalerie ganz gut übersehen könnte. Er nimmt an, daß der Hintergrund der Hauptbühne zwei Flügel hatte — wie sie sich als Proszeniumflügel später wiederfinden — und daß diese Flügel unten mit Türen und oben mit dem Balkon ausgestattet waren. Die Möglichkeit einer solchen gebrochenen Hinterwand ist gewiß zuzugeben — auch Wegener hat sie in seiner verunglückten Arbeit über das Shakespeare'sche Theater S. 57 angenommen — ich bezweifle nur, daß sie die Bühne der neunziger Jahre schon besessen hat. Ein schlagender Beweis ist bisher weder für die Vierfelderbühne noch für die Alkovenbühne gelungen: aber auf jener und, wenn wir Albrights Modifikation annehmen, auch auf dieser lassen sich alle elisabethanischen Dramen ohne Rest leicht spielen. Keine von beiden indes stimmt auch nur annähernd mit den Bühnenbildern überein: das ist die bleibende Schwierigkeit. Trotzdem einige von Albrights Voraussetzungen sich nicht halten lassen, ist doch seine Arbeit ein willkommener Beitrag, der das Problem in verschiedenen Punkten geklärt hat. Den übrigen Teilen der Untersuchung sehen wir mit Interesse entgegen.

Jena. Wolfgang Keller.

Dr. Hanns Hannsen, Beiträge zur Technik der Bühnenregiekunst. Leipzig, Xenienverlag 1908. 124 S. 2 M., geb. 3 M.

Ein mit Liebe und Sachkenntnis geschriebenes Büchlein, das dem Fachmann viele beachtenswerte Winke gibt und auch auf den Laien nicht ohne fördernde Anregung bleiben wird. Seine Ausführungen beziehen sich weniger auf die Inhaltsregie, als auf die sog. Formregie, d. h. auf die Kunst, die

äußere Umwelt eines Bühnenwerkes mit den Mitteln der illudierenden Bühne zu gestalten und zu verlebendigen. Der Verfasser verlangt vom Regisseur eine genaue Kenntnis der gewerblichen Technik und bespricht die verschiedenen Forderungen, die an den Regisseur als «Architekten und Landschafter», als «Beleuchter», als «Maschinisten» und als «Farbenkünstler» zu stellen sind. Man wird den Ausführungen des Verfassers, die von künstlerischem Feinsinn und Geschmack getragen sind, in allen Hauptpunkten zustimmen können und nur wünschen, daß den vielfach etwas abstrakten Darlegungen das konkrete Beispiel öfters belebend zur Seite getreten wäre. Auch die Heranziehung der neuesten Versuche, eine durchgehende Reform unserer szenischen Einrichtungen anzubahnen, insbesondere der Tendenzen, wie sie im Münchener Künstlertheater zutage getreten sind, wäre sehr erwünscht gewesen. Der Abschnitt über «Schauspielkunst und Kinderkomödie» steht zwar mit dem eigentlichen Thema des Büchleins nur in losem Zusammenhang, bringt aber an sich sehr beachtenswerte Gedanken vor zu einer würdigeren und weniger schablonenhaften Behandlung des Kinderstücks.

München. Eugen Kilian.

Felix E. Schelling, Elizabethan Drama. 1558—1642. A History of the Drama in England from the Accession of Queen Elizabeth to the Closing of the Theaters, to which is prefixed a Résumé of the Earlier Drama from its Beginnings. 2 Vols. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1908. pp. XLIII, 606, and X, 685.

For something more than a generation the student of Elizabethan drama has found his Bible, dictionary, and encyclopaedia in Ward's "History of English Dramatic Literature". Its service has been very great, and will continue; but its qualities have made only more apparent the need also of a service of another kind. Ward's method is literary, chronological and biographical: his eye is fixed pretty steadily on the individual play and date and author. For an adequate view of the dramatic activities and development of the time we have needed, to supplement this and to correct its inevitable misleadings, a study devoted to the development of dramatic species and currents, a study longitudinal rather than cross-sectional, a history proceeding not by the method of annals, but by a synthesis of the various forces in the living drama. Such a study and history we now have in this book, from the hands of a high authority.

What Professor Schelling has attempted is set forth in his preface. "It is the purpose of this investigation to relate not only those facts .... which are usually comprehended under the term history, but likewise to determine the development of species among dramatic compositions within the period; to ascertain, as nearly as possible, the character of each play considered, and refer it to its type; to establish its relations to what had preceded and to what was to follow; and definitely to learn when a given dramatic species appeared, how long it continued, and when it was

superseded by other forms." How he has proceeded may be indicated by the titles of some of his earlier chapters: The Old Sacred Drama, The Morality and the Earlier Secular Drama, Early Dramas of School and Court, The London Playhouse, The New Romantic Drama, The National Historic Drama, Domestic Drama, Romantic Comedy. To the body of the work is prefixed an Introduction, given to definition and general description of the field; and it is followed by an admirably lucid and effective summary in retrospect. To this are added a Bibliographical Essay, an invaluable List of Plays, and a satisfactory Index.

A competent criticism of such a work within these limits is of course impossible. It would require not only very large space, but a knowledge of the field equal to the author's own—and he has read practically every play of the period, so that we have here an analysis "quantitative as well as qualitative". The book must largely be left to be tried out by years of use. This notice must be confined to a rapid consideration of its most prominent features.

The reader's attention will first be focussed on the method. It has to be confessed that it is something of a shock, and that one trained in Ward may at first experience a strong sense of loss. It is somewhat discouraging to the student of Shakespeare or of Jonson to have to seek his work, play by play, through hundreds of pages and with the necessary assistance of an index. But the result of such a search more than compensates for the initial difficulties. One finishes with an ampler knowledge and more definite appreciation of what these men were, as forces in their time, and of what their plays were, not only individually but as manifestations of a common dramatic life. What above all Schelling accomplishes by his method is that the drama is beheld not merely as plays and playwrights and players, but as a revelation of actual human life. The method is not to be judged as though it were offered as the only one applicable. Its fruits in the book are its more than sufficient warrant; and if it does not enable us to dispense with Ward, it proves itself indispensable.

As to the classifications—indicated by the chapter titles—one feels more doubt. The difficulties are many. A single play often contains elements of various classes: what is to be considered primary, what secondary, is not easy to determine. Nor are the principles of Schelling's classification always visible. Sometimes he divides according to form and treatment, sometimes according to matter. Thus on the one principle the Comedy of Humors is distinguished from the Comedy of Manners; on the other, National Historical Drama is separated from Historical Drama on Foreign Themes. Though emphasis on the national impulse is valuable, that something is lost by the latter separation is clear. And Schelling is not quite always careful to explain why he locates a play in one possible class instead of another: we ask in vain why *Antony and Cleopatra* is treated under Romantic Tragedy while *Julius Caesar* and *Coriolanus* are assigned to History and Tragedy on Classical Myth and Story. "Marlowe's tragic masterpiece", *Edward II*, finds its place under National Historical Drama, *Faustus* and *The Jew of Malta* under The New Romantic Drama, *Tamburlaine* and Kyd's *Spanish Tragedy* under both The New Romantic Drama and Romantic Tragedy.

In the distinction between History and Tragedy Schelling classifies according to "material, treatment and origin, rather than dramatic or poetic excellence" (I, 151), and admits the "unreality" while maintaining the "desirability" of his classification. The commonest distinction of all, that between tragedy and comedy, he often appears to regard as artificial, and to seek to free himself from it. It certainly presents not always recognized difficulties: but the distinction is so fundamental, so resides in the inmost nature of the drama, that its neglect is bound to bring greater loss than gain. Material and origin cannot be as helpful criteria, so far as the study of an individual play is concerned, as the logical forms and methods by which the drama secures its aims as art and interprets life. It is evident, too, that Schelling does not define "treatment" broadly enough.

But in all this matter it is very easy to be too emphatic. With material so complex, a wholly logical system is impracticable. It is not an interpretation of the Elizabethan drama as art at which Schelling aims, so much as a truer and completer understanding of the period and its greatest men in the light of their environment. In judging the work one must not lose sight of the author's declaration that "all classification is but a means to an end, like a scaffolding necessary to the erection of the structure, but, like other scaffoldings, to be discarded when the structure is complete". And certainly, whatever objections may lie against the builder's methods, it is an orderly and unified structure that he has erected. He has shown the drama as a living growth, with its roots far back in mediaeval times, and as developing to the end out of previous conditions, alike as to subject, method and presentation.

So much for the method of the book. Among the most interesting points made by the author are the following.

In the chapter on the London playhouse, in spite of some misinterpretation of allusions, notably Dekker's, a strong case is made out for the very early Elizabethan use of scenery much like our own. That there was such a thing as a typical stage is denied, and likewise that the «alternation" method of using front and back stage had any serious effect upon the construction of plays. The discussion is not complete nor quite convincing, but it is decidedly enlightening. The myth concerning Marlowe's death is examined, with the conclusion that we must abandon the traditional notion that he was "an atheistical blasphemer against high heaven".

The discussions of Shakespeare's work afford abundant opportunity for both dissent and praise. We ask, for example, Why the clause "if ever", in the statement "seldom, if ever, did he (Shakespeare) go anywhere else" than to Holinshed for his history? We wish that we could feel as sure as Furness and Schelling of the relation between *Twelfth Night* and *Laelia*, which Schelling calls on I, 374 a "probable source" and on II, 77 "the undoubted immediate source" of Shakespeare's play. We cannot agree to the extreme statement of "the total absorption of Shakespeare's attention in character, with the negligence of story, plot and all else" (II, 31); or think *The Merchant of Venice* "the last of Shakespeare's plays to show traces of an art other than his own" (I, 372). But elsewhere the author renders important service, as in showing Shakespeare's supremacy in his idealistic

handling of the supernatural, in his ideal treatment of the romantic, in the way in which, in his Romantic Tragedy, he depicts human passion clarified of its baser elements, as contrasted with the contaminating influences that so often destroy the effects of other tragic writers. We are glad to subscribe in general to Schelling's vigorous repudiation of the notion, supported by Wendell and Thorndike, that the "later characters of Shakespeare display a less marked individuality than earlier ones and are reducible to the types of Fletcher" (II, 200).

Most valuable are the discussion of the influence of the academic drama upon the popular drama; the distinction between the early heroical romances and the plays which in the time of Fletcher led to the "heroic play", technically so called; the distinction between Jonson's Comedy of Manners, influenced by study of the ancients, and the freer and more realistic Comedy of Manners of Middleton; the discussion of Senecan influence as modified by French dilution—in the chapter on Foreign History; and the admirable treatment of the hitherto somewhat neglected and underrated Shirley.

We have space left but for a word on the more general aspects of the book. In breadth of grasp, in keenness and sanity of judgment, in literary treatment and style, it is distinguished above its like. Differences in the judgment of details there must be; but upon the general soundness of the book one can rest with satisfaction. One wishes, indeed, that on moot points Professor Schelling had not so frequently contented himself with a "Be all this as it may", but had given us the benefit of his opinion, even where it could not be decisive. When the nature and quantity of the material is considered, it is remarkable how infrequently the book seems a mere record. The author's style and treatment have breathed into it all the breath of life, and his interpretive power, his sense of artistic values, his human sympathies find stimulating and often noble expression. It is natural that in the course of his long task his sentences should sometimes grow cramped and rigid; but these momentary lapses are more than made up by passages of remarkable force and beauty. By virtue of its treatment as well as its scholarship the work will take a dominant and lasting place; and the students to whom in recognition of their stimulus the work is dedicated have special cause to join the public in thanking Professor Schelling not only for a scholarly and learned history of their subject, but for a great impulse and inspiration in its study.

Amherst College. George B. Churchill.

H. H. Furness, Jr., The Tragedy of Richard the Third. A New Variorum Edition of Shakespeare. Philadelphia. Lippincott. 1908. XII + 641 pp. $4.00 net.

The publication of this volume marks the beginning of a new epoch in the history of the 'New Variorum'. The first volume appeared in 1871: it has required considerably more than a third of a century to produce fourteen of the thirty-seven plays. If, as Dr. Furness has progressed with

his monumental task, the value of his work has grown ever more apparent, till it seemed intolerable that even a portion of what remains should be confided to any other hand than his, it has become no less apparent that the effort is beyond the power of any one man. A coadjutor was inevitable; and it is fitting that he should be Dr. Furness's son. His revision of his father's *Macbeth* lessened the apprehension with which his work was expected; and now with the publication of his first independent volume we are in a position to estimate the future.

That the son's work should not yet be equal to the father's is only what was naturally to be looked for. But it is a happy relief to find that the book demonstrates the wisdom of Dr. Furness's choice of his assistant: the inferiority is not too great, and consists largely in what is inevitable. A careful scrutiny of nearly every word in the book leaves no other possible conclusion than that it is well done — so well done that the future seems secure.

In all that pertains to accuracy of text and to good judgment in the selection and condensation of notes and criticism, this volume is well up to the high standard of the series. The text offers more than ordinary difficulties in the mere matter of accuracy. The collation of eight quartos besides the four folios presents many a chance for slips; but so far as the apparatus at hand affords the reviewer an opportunity to judge — by sample —, the slips are absent. Not much new light is cast upon the vexed question of the relations of the differing texts and the editor himself appears to have no very decided opinions; but the important opinions of those who have busied themselves with the question are all clearly and discriminatingly set forth; and possessed of these and the accurate variants, the student has no cause to complain. The historical and literary sources of the play have been handled in the notes and Appendix in a manner worthy of high praise. The editor has kept to a very just mean, and little of real importance has been omitted. Quite enough, but perhaps not too much, has been said of the relation of Shakespeare's hero to the historical Richard.

It is in what may be called the personal element that this volume differs most from those that have preceded it. We miss the vigor, the humor, the boldly expressed convictions of the elder Furness. Yet always stimulating and generally acceptable as these have been, they have perhaps sometimes usurped a trifle too great a place. The present editor's general restraint is wise; but he frequently gives the impression of too great timidity. He is more apt to put his opinion in the form of a question than in that of an assertion; which is an always safe but sometimes irritating humility.

In individual notes, selection of notes, and expressions of editorial opinion, any reviewer may, of course, find causes of difference or complaint. In such a notice as this he will refrain from mentioning any where he may not reasonably expect to find most other students agreeing with him, or where he may not unjustifiably hope that his suggestion will be of value for the future. Some points there are that seem to require such mention.

A recent reviewer of this book has pointed out (*The Nation*, vol. 87, No. 2265, p. 530) that the transcripts made by Furness of the title pages

of the quartos of 1597, 1602 and 1622 are not wholly accurate. There is another example of this lack of precision in the transcript of the title of Legge's play (Furness, p. 500), where should be read, not 'Richardus tertius Tragedia / trivespa /', but 'Richardus tertius Tragedia trivespa /'; and not 'in tres acciones divisa', but 'in tres acciones devisa'. On the same page *Athenae Cantabrigienses* is misprinted *Athenae Cantabrigiensis*. The account of *Richardus Tertius* is not adequate, and bears marks of having been written from Field's introduction, rather than from later authorities. Furness mentions only 'two copies in manuscript', ignoring among others the Caius College Ms., with its interesting date of 1573, and the Bodleian Ms., with the date of Mar. 17, 1582 (cf. *Richard III up to Shakespeare*. Palaestra X. pp. 266—269). In the section of the Appendix devoted to the character of Richard it is strange to find no selection from Kuno Fischer's *Shakespeare's Charakterentwicklung Richards III.*, nor is there mention of it in the Bibliography. Is it out of regard for Lowell's later opinion, from which copious extracts are given, that no mention is made of his essay on *Richard III*, and his advocacy of the view that it is a play which Shakespeare only adapted? And why should not some special attention have been given to the various theories of other or prior authorship, rather than leave one to gather from notes and general criticisms of the tragedy that such theories exist?

Some characteristics of the notes are rather unsatisfactory. No one will complain of any linguistic note that serves in the slightest degree to make plainer Shakespeare's meaning. But why should notes be included that do not serve this purpose at all, but have only a general philological interest, like the note on 'handy worke' (p. 320), or the long passage on the differentiation of yea and yes, nay and no (p. 366), when it is clear that Shakespeare does not so differentiate them? The space can be better used. In cross-references and careful supplying of references the editor is very painstaking; and yet more pains is sometimes necessary. The use of the notes can hardly be made too easy for the student. More important still is the too frequent lack, in the comments upon disputed passages, of a presentation of the conflicting views. The editor seems too ready to content himself with a presentation of one view that, we are sometimes tempted to suspect, with wich he himself agrees. Thus on III, v, 55, 56. 'I neuer look'd for better at his hands.' After he once fell in with Mistresse '*Shore*', we have only Marshall's approval of the Folio's ascription of these lines to Buckingham — 'They seem entirely out of place as spoken by the Lord Mayor' — and no mention of a view, supporting the quartos' ascription to the latter, that these words show how readily the Puritan Mayor has risen to the bait so cunningly cast for him by Richard in lines 35, 36 — 'his apparant open Guilt omitted; I meane, his conuersation with *Shores* Wife.' On IV, iii, 155 we have only Dowden's conception that Richard greets the bitter attack of his mother and the queen with cynicism, insolence, and brutality. The notes at the close of the scene between Richard and Elizabeth, IV, iii, are hardly adequate. They do not fully present the view that Richard is successful, though the material for such a presentation is all to be had in Oechelhäuser's Essay; and we miss any mention of the

unvarying stage-tradition that Richard is deceived. Buckingham's soliloquy, V, i, needs fuller comment. No one would realize from the notes what All Souls' Day means to Buckingham — the bitter thought that on this day when the souls of the departed are divinely privileged to draw near in love to those they have left on earth, the souls of those whom he has helped to their death must be looking on him exultant in his end. We have only the totally misconceived note of Vaughan, to whom 'Euen for reuenge mocke my destruction' seems an impossible reading, and who would substitute 'for reuenge [that is, to avenge it] *marke* my destruction'!

We would not press these criticisms too far. But they surely suggest some points to which more careful attention may well be devoted in future volumes. If so much space has been given to the weak places in the book, it is only because of the desire to have perfected wherever possible a work already so well begun as to make us well content with the workman and confident of his increasing success. We congratulate Mr. Furness — and ourselves.

Amherst College. George B. Churchill.

Dr. A. Leschtsch, «Richard III.». Eine Charakterstudie. (Neue Shakespeare-Bühne V. Herausgeber: Erich Paetel.) 34 S. Hermann Paetel, Berlin 1908. Preis: 1 M., geb. 2 M.

In *2 Henry VI* and the earlier part of *3 Henry VI*, Gloster appears as the ardent supporter of the cause of his house; in the later part of *3 Henry VI* and in *Richard III*, he appears as its destroyer. How is the change to be explained? Leschtsch is not content with the usual answers, particularly not with that of Kuno Fischer [*Shakespeare's Charakterentwicklung Richards III.*], that Richard, true heir of his father's nature, is moved by one all-absorbing passion, knows but a single life — to rule. Leschtsch's pamphlet is devoted to the substitution and maintaining of a new answer. Richard becomes the destroyer of his house, not because he has a passion to rule, not because the throne is to him the one worthy object of life, but because he is an out-and-out active nature, and must have activity. Complete devotion to some object is a necessity to him: that this object is the throne is accidental, lies in the nature of the circumstances, not in a ruling passion of his nature. It is the only object that can engage all his forces.

Whither the maintaining of this thesis leads, may be seen in other dicta of Leschtsch. Thus, accepting in all simplicity the alternatives compared by Richard, he declares that love might have been a sufficient object for Richard, had not his deformity prevented. Whether there were no other conceivable aims for him than love or a throne, we need not inquire: it is enough that Richard knows only these alternatives. That he is not impelled by a ruling passion is shown by the fact that he really has inward difficulties — love, pity, conscience; for Leschtsch seems to think that a ruling passion must not merely overcome these difficulties but annihilate them. A passion to rule is a passion to rule *men*: Richard cares only to

rule events. He is willing to follow men, and does indeed, Leschtsch maintains, go like a child by Buckingham's direction. He is not morally brutal, kills only because his aim requires it: his sardonic comments on the fates of his victims are but revelations that he is violently subjugating his conscience. He is not half so hypocritical as is commonly thought: for example, his wooing of Anne is genuine; he loves her! For have her he must, if he is to have the throne [it may be remembered that Shakespeare does not at all show this]; to have her he must woo successfully; to woo successfully he must love (for so Leschtsch solves the difficulty of the scene); and since not the object, but the employment of all his powers to gain an object, is to Richard the thing worth while, what more natural than that he should now exert all his powers to love — and succeed?

This is enough to show the character of Leschtsch's conclusions: it seems hardly worth while, were there space, to combat his arguments. To arrive at his position is possible only to one who has not adequately studied, first, Shakespeare's chronicle source, with its two differing, if not inconsistent portraits of the earlier and the later Richard, emanating, the one from Polydore Vergil, the other from More; and second, in detail, Shakespeare's thorough and consistent re-shaping, in character and acts, of the chronicle Richard.

What is of most value in Leschtsch's pamphlet is the emphasis he lays upon the surprising suddenness with which, in *3 Henry VI*, Richard for the first time declares his personal design upon the throne, and upon the suddenness with which, in *Richard III*, immediately on his attaining the throne, Richard's powers begin to fail. But the solution of these artistic difficulties is not to be secured by accepting Leschtsch's thesis; rather, we think, by frankly confessing them the result of a weakness in the youthful Shakespeare's too bare and rigid technique.

Amherst College. George B. Churchill.

Henslowe's Diary edited by W. W. Greg. Part II. Commentary. A. H. Bullen. London 1908. XVI + 400 pp. 4° 10 s. 6 d. net.

Auf den Text von Henslowes Tagebuch, der 1904 erschien (bespr. Jahrb. XLI, 222f.), und die Ausgabe der in Dulwich liegenden Theaterdokumente (Henslowe Papers 1907, bespr. Jahrb. XLIV, 352f.), läßt jetzt Greg den Kommentar zum Tagebuch folgen, und zwar nicht in Form loser Bemerkungen zu einzelnen Stellen, sondern in gründlich und praktisch zusammenfassender Systematik. Im ersten Kapitel gibt er Rechenschaft über die Familie und die Geschäftsakten des Tagebuchführers Philipp Henslowe, der das Handwerk eines Färbers gelernt hatte, 1584/5 ein Grundstück in Southwark erwarb und darauf um 1587 (S 48) das Rosetheater erbaute, 1592 seine verwitwete Arbeitgeberin, eine Stieftochter des Schauspielers Edward Alleyn, heiratete, durch sie Wohlstand und noch engere Verbindung mit den Theaterleuten gewann, gleichzeitig Groom of the Chamber am Hof der Königin Elisabeth wurde, die mannigfachsten Geldgeschäfte betrieb, 1603 zum Gentle-

man Sewer of the Chamber bei Jakob I. aufrückte, 1607 die Vertrauensstelle eines Churchwarden der Southwark-Kirche erhielt, 1612 unter den Governors der dortigen Lateinschule erscheint und 1616 starb. Das zweite Kapitel ist der Geschichte seiner Theater (Rose, Fortune und Hope) und seiner Beziehungen zu den verschiedenen Theatergesellschaften gewidmet, mit denen er geschäftlich verkehrte; dies ist der wichtigste Teil des ganzen Buches und wird jedem Forscher auf dem Gebiete des Elisabethdramas Interesse abnötigen. Das dritte Kapitel bezeichnet und beschreibt nach Möglichkeit die Stücke, die in seinem Tagebuch vorkommen; das vierte die Personen, die daselbst erwähnt werden. Das fünfte ist ein Bündel nützlicher Register, betreffend die Chronologie der Eintragungen, die Patrone der Theatergesellschaften, die Aufführungen bei Hofe 1583—1603, die Besitzer von aktenmäßig verfolgbaren Stücken, die Autoren, die Darsteller u. dgl. Den Beschluß macht ein Gesamtregister zum Tagebuch — leider nicht auch zu dem Gesamtmaterial der Einleitung. Ein tüchtiges Stück Arbeit, unentbehrlich für jede wissenschaftliche Shakespearebibliothek.

Von den Ergebnissen sind jene voranzustellen, die sich auf den Charakter von Henslowes Theatergeschäften beziehen. Als Eigentümer des Rosetheaters bezog er von den wechselnden Truppen, die es benutzten, Miete. Er baute, zusammen mit Alleyn, 1599 das Fortunetheater und verwandelte, zusammen mit Meade, 1613 den alten Bear Garden in das Hopetheater. Er lieh auch Geld an Truppen und an einzelne Schauspieler, nicht ganz ohne Wucher; in den Jahren 1612—5 machte er nicht weniger als fünf zahlungsunfähigen Gesellschaften den Garaus (S. 140). Es ist zu vermuten, daß er zugleich einige Dramen in seinem Privatbesitz hatte und für deren Ausbeutung Geld bezog (S. 119). Er ging 1596 sogar zur Tätigkeit eines Impresario über und bezahlte für seine Truppen gewisse Auslagen, namentlich die Lizenzsteuern. Hatte er früher die Hälfte der Gallerieeinnahme als Hausmiete bezogen, so empfing er fortan noch ein Viertel dazu und seit 1613 die ganze übrige Hälfte als Deckung für seine Vorschüsse. Letzterer Umstand brachte es mit sich, daß Henslowe im Tagebuch nicht etwa, wie man bisher vermutete, seine eigenen Spekulationen aufzeichnete, sondern Einnahmen und Ausgaben der Theatergesellschaften. '*The accounts are company accounts*' (S. 119). Greg hat dies mit Scharfsinn ans Licht gezogen. Das ganze Denkmal wird dadurch erst durchsichtig. Auch die alte Ansicht, daß es verstümmelt vorliege, ist entbehrlich; man kommt unter Gregs Führung ganz gut durch, ohne auch nur ein Blatt als fehlend zu betrachten. Ferner entfällt jede Vermutung, als hätte Henslowe selbst die Dichter, für die er Honorare aufschrieb, zu Dramen angeregt; er war ja nur der Zahlmeister der Truppe. Statt als dramaturgischer Spekulant erscheint er als kulanter Gläubiger, der am Ende nicht einmal immer zu seinem Eigentum kam. '*When I lent*', schreibt er einmal in offenbarem Mißmut ins Tagebuch, '*I was a friend, and when I asked I was a foe*' (S. 144).

Eine Menge Folgerungen für die damaligen Theaterverhältnisse fließen uns mit zu. Wir erhalten Einblick in das Finanzgebaren der Truppen. Die Spielkosten waren unvergleichlich höher als die Mieten (S. 63); Kostüme und Ausstattung verschlangen gewaltige Summen (S. 130). Dramen konnte man von einer anderen Gesellschaft oder von einer Einzelperson, die das

Eigentumsrecht besaß, borgen, natürlich gegen Honorar. Die Lizenz für die Aufführungen — nicht etwa für die Drucke — betrug bis 1592 wöchentlich 5 s., stieg in diesem Jahr auf 6 s. 8 d., 1596 auf 40 s. im Monat, 1599 auf £ 3 im Monat (S. 188f.). Wenn eine Gesellschaft ein gewisses Drama aufführte, so ist daraus noch keineswegs zu schließen, daß sie es besaß; danach sind manche Vermutungen von Fleay zu korrigieren. Die Zahl der erhaltenen Stücke von 1559 bis zum Ausbruch des Bürgerkrieges beläuft sich auf rund 650; von diesen wird gerade ein Zehntel in Henslowes Tagebuch genannt; aber 217 sind darin erwähnt, die wir nicht mehr besitzen; das würde für den obigen Zeitraum auf 2820 gedichtete und aufgeführte Stücke schließen lassen. Daß die Aufführungsdauer eines Stückes gewöhnlich zwei bis drei Stunden betrug, wird durch einen Brief des Lord Hunsdon vom 8. Oktober 1594 bestätigt: '*They* (die Strange-Truppe) *will now begin at two and have done between four and five*' (S. 77). Es ist ein Glück, daß wir für die Theatergeschichte der Elisabethzeit jetzt nicht mehr auf Fleay angewiesen sind, der seine großen, von Greg kräftig betonten Verdienste hat, aber oft seiner Phantasie die Zügel schießen ließ, vorschnelle Folgerungen zog und sie ebenso leicht nach einigen Bogen wieder veränderte. Greg hat dagegen eine wohltuend nüchterne Kritik geübt, in so vielen Punkten, daß er es selbst in der Vorrede als seine schwerste Versuchung bezeichnet, die ganze Geschichte der Elisabethbühne neu zu schreiben, wozu doch das Henslowe'sche Material nicht ausgereicht hätte.

Was lernen wir betreffs Shakespeare? Zunächst gewinnen wir einen allgemeinen Einblick in die Geschäfte, mit denen er sich als Anteilhaber eines Theaters mit abgeben mußte. Seiner Truppe, die mit dem 13. Juni 1594 aus Henslowes Tagebuch verschwindet, ging es besser als anderen Truppen, die sich auf Henslowes Schauspielhäuser und Vorschüsse für die Dauer einließen. Für die Echtheitsfrage seiner Jugendstücke werden einige Zweifelgründe beseitigt; was Greg dennoch von Vermutungen aufstellt, um den erhaltenen Text des «Titus Andronicus» Shakespeare gänzlich abzusprechen (S. 155 f., S. 156ff.), scheint mir in seinem vorzüglichen Buch die schwächste Partie. — Für Shakespeares Truppe ergeben sich aus Gregs Ausführungen folgende Annalen:

Seit 1580 sind mehrfach Lord Stranges *tumblers* bezeugt, d. h. Knaben, die sich als Akrobaten produzierten und *other feates of activity* darboten. 1590—1 auch bei Hofe (S. 71).

Am 6. November 1589 beklagt sich der Lord Mayor John Hart, daß die Strangetruppe — sie erscheint hier zum ersten Mal als regelrechte Gesellschaft — gegen sein Verbot die Aufführungen fortgesetzt habe, und zwar im Wirtshaus Cross Keys, Gracechurch Street, *in very contemptuous manner departing from me*, während die Admiralstruppe das Verbot befolgte (S. 69, 72f.).

Saison 1591/2: Die Strangetruppe gibt sechs Vorstellungen bei Hof (S. 71).

19. Februar 1591/2: Henslowe beginnt seine Aufführungen und erwähnt sofort das Spiel der Strangetruppe in seinem Rosetheater, Southwark; ob sie dort bereits vorher spielten, bleibt unsicher (S. 45, 73). Als Mitglieder der Truppe erschienen seitdem mehrfach Eduard Alleyn, Kempe, Bryan und Pope, die zur Leicestertruppe gehört hatten, bis Leicester 1588 starb.

Trotzdem wird Alleyn zwischendurch wiederholt als Mitglied der Admiralstruppe genannt (S. 71 f., 374); sobald die Akrobatenknaben des Lord Strange erwachsen waren, mögen sie also gewichtigen Zufluß erfahren haben. Zu ihrem Kern zählte sie, sobald sie 1592/3 greifbar wird, bereits Burbage, Philipps, Condell und Hemings, also die Männer, mit denen Shakespeare zeitlebens in testamentarisch erwiesener Freundschaft blieb; für die Zugehörigkeit Shakespeares als Darsteller von Königsrollen ist Raum offen (S. 374). Obwohl die Truppe über zwei Dutzend Leute umfaßte, werden in einer offiziellen Zuschrift des Privy Council 1593 nur sechs Spieler genannt, unter ihnen Alleyn, *servaunt to the right honorable the L. High Admiral,* vermutlich weil diese sechs die shareholders waren. Shakespeare ist nicht unter ihnen, hatte also damals noch keinen Anteilschein.

Februar bis April 1592: Henslowe bezahlt Rechnungen für einen Neubau des Rosetheaters, den er im Januar und Anfang Februar vorgenommen hatte, gewiß mit Rücksicht auf seine neuen Mieter, im Kostenbetrag von £ 103 (S. 46 ff.). Eine Hauptverbesserung bestand darin, daß der Raum oberhalb des *tiring-house* mit einem Dache versehen wurde, was Greg einleuchtend auf die erhöhte Hinterbühne oder die Oberbühne bezieht (S. 49); auch wurde dem *tiring-house* außen ein Vorhäuschen *(penthouse)* zugebaut; beides half die Leistungsfähigkeit der Bühne in dem Sinn vermehren, wie sie zur zweckgerechten Aufführung Shakespeare'scher Stücke nötig war.

22. Juni 1592: Der Staatsrat verbot der Strangetruppe, infolge eines Lehrlingsauflaufs, die weiteren Aufführungen im Rosetheater und wies sie an, in Newington Butts an drei Wochentagen zu spielen. Die Truppe ging auf Reisen, fand aber *the charge of travelling intolerable* und stand vor der Auflösung. Newington Butts, südwestlich von Paris Garden, lag zu fern ab für Besuche und hatte seit langer Zeit keine Tradition mehr für Spiele an Wochentagen (S. 52). Die Strangeleute ersuchten den Staatsrat um Aufhebung des Verbots; wenn sie zu Grunde gingen, könnten sie ja nicht mehr für den Hof spielen. Auch Henslowe als Besitzer des Rosetheaters und die Themseschiffer, die jetzt weniger zu tun hätten, wurden zu einer Petition veranlaßt. In der Tat erlaubte der Staatsrat (Ende August) der Strangetruppe, oder irgend einer anderen Truppe, im Rosetheater weiter zu spielen. Da brach zu Anfang September die Pest aus und verhinderte die Wiederaufnahme der Vorstellungen bis 29. Dezember (S. 52 f.).

Saison 1592/3: Die Strangetruppe spielt dreimal bei Hof. — Greenes Angriff auf Shakespeare; Chettles Ehrenerklärung.

29. Dezember 1592 bis 1. Februar 1593: Zweite Spielperiode der Strangetruppe im Rosetheater, daher wieder von Henslowe im Tagebuch berücksichtigt. Dann verhindert ein furchtbarer Ausbruch der Pest alle Vorstellungen bis zu den letzten Tagen des Jahres. Die Strangeleute kehren überhaupt nicht mehr ins Rosetheater zurück, das nun von anderen Gesellschaften wechselnd benutzt wurde.

6. Mai 1593: Der Staatsrat erlaubt der Strangetruppe auswärts zu spielen, sieben Meilen von London entfernt, wo keine Pest ist (S. 74). Sie wandert Mai bis September nach Bristol, Shrewsbury, Bath, zu Ende des Jahres nach Leicester (S. 75).

16. April 1594: Lord Strange, seit 1593 Earl Derby, stirbt. Die Truppe gewinnt an seiner Stelle den Lord Chamberlain Baron Hunsdon zum Patron (S. 76).

3. bis 13. Juni 1594: Die Chamberlainstruppe — andere Truppen mit lebend gebliebenen Patronen taten dies schon einige Monate früher — spielt mit der Admiralstruppe in Newington Butts. Sie erfährt hiermit ihre letzte Berücksichtigung von Seiten Henslowes. Ihr Repertoire, soweit es sich aus den Notizen Henslowes über diese Spielzeit und die zwei obengenannten im Rosetheater ergibt, enthält von Shakespeares Stücken nur «Heinrich VI.» und «Titus Andronicus», aber viele ältere Stücke, die er später neu bearbeitete. «Leir», «Ur-Hamlet», «Zähmung einer Widerspenstigen», überdies viel von Marlowe, einiges von Kyd, Peele, Greene (S. 149 ff., 163 f.).

8. Oktober 1594: Der Lord Chamberlain ersucht den Lord Mayor, seiner jetzigen Truppe, die den letzten Winter in Cross Keys, Gracechurch Street, spielte, daselbst das Weiterspielen zu erlauben (S. 76 f.). Wo die Truppe im Sommer spielte, ist nur zu erraten: sie gab den Ur-Hamlet im «Theater» 1595 oder 1596 und wird das Haus, das ja Burbage gehörte, jetzt ständig als Sommerheim benutzt haben, bis sein lease 1597 erlosch. Im Winter 1598 bis 1599 wurde das Haus abgetragen und aus dem Material das Globetheater 1599 erbaut, womit Shakespeare und seine Kameraden ein Haus gewannen, das für andere Theaterbauten vorbildlich wurde (S. 62).

Dezember 1594: Shakespeare wird mit Burbage und Kemp als Darsteller vor der Königin genannt, ist also shareholder geworden.

Sucht man diese Annalen aus Gregs Buch zusammen, so stößt man auf allerlei Wiederholungen und Chronologie-widrige Anordnungen. Sie sind lästig, aber nicht seine Schuld, sondern die des Materials. Er hatte nicht vom Ältesten, sondern vom Sichersten auszugehen und daraus die vielfach rätselhaften Notizen des Tagebuchs zu erklären, ja oft erst zu datieren. Gottlob, er hat nicht geistschillernde Essays geschrieben, sondern ernste, mühsame Forschung getan, aus den Quellen erster Hand, mit archivalischer Methode. Das bringt uns vorwärts. Die obigen Annalen deuten einen guten Teil dessen an, was Shakespeare in den Werdejahren an Sorgen und Einflüssen erfuhr. Da schreibt er Stücke, mit Schaffensfreude und Kunstfleiß, aber bald verzögert ein Lehrlingsauflauf die Darstellung, bald die Pest, bald der Tod des Patrons, bis endlich 1594 die Wendung zum Bessern eintritt, wohl durch Southamptons Hilfe. Er arbeitet sich in das Repertoire ein, das seine akademisch gebildeten Vorläufer gedichtet hatten; aber durchgekämpft hat er sich mit Hilfe der Theaterkameraden, mit denen er daher Freund bleibt bis zum Ende. Hochachtung und wärmster Dank gebührt Greg, der die vergilbten Blätter Henslowes und die fragmentarischen Blättchen von Dulwich so herausgegeben hat, daß sie verläßlich und verständlich zu uns reden.

Berlin. A. Brandl.

Hamlet-Literatur.

1. Charlton M. Lewis, The Genesis of Hamlet. New York, Henry Holt, 1907. VI + 133 pp.
2. George Henry Miles, A Review of Hamlet. London, Longmans, Green, & Co., 1907. VIII + 236 pp. 4 s. 6 d.
3. Alois Wurm, Shakespeares Hamlet in seinen Beziehungen zur christlich-mittelalterlichen und neuzeitlichen Kultur. Hamm in Westfalen, Breer & Thiemann 1908. (Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Gegründet von Paul Haffner, Johannes Janssen, E. Th. Thissen. Bd. XXVII, Heft 10.) 34 S. 50 Pf.
4. Samuel Lublinski, Shakespeares Problem im Hamlet. Leipzig, Xenienverlag 1908. 88 S. 2 M., geb. 3 M.
5. Wolfgang Pfleiderer, Hamlet und Ophelia. Eine psychologische Studie. Berlin, H. Paetel 1908. (Neue Shakespeare-Bühne. Herausgeber Erich Paetel. Heft 6.) 93 S. 1,50 M.
6. Richard Limberger: Polonius. Eine Studie zur Ehrenrettung Shakespeares. Berlin, H. Paetel 1908 (ebenso Heft 7) 41 S. 1 M.

Ein bekannter Shakespeare-Forscher sagte einmal zu mir, jedes neue Hamlet-Buch habe zwei Teile, einen guten und einen schlechten: der gute sei immer der erste, in dem der Verfasser beweise, daß seine Vorgänger den Hamlet nicht verstanden haben; der schlechte der zweite, in dem er seine eigene Auffassung vorträgt und beweist, daß er ihn auch nicht versteht. An dieses Wort muß ich bei jedem neuen Erklärungsversuche denken. Jetzt interpretieren wir an die anderthalb Jahrhunderte herum und sind schließlich nicht viel weiter wie am ersten Tag. Gewiß, im Einzelnen haben wir viel erreicht, zahlreiche Details über Goethe hinausgeführt und seine Auffassung modifiziert, erweitert, umbegründet — denn die wesentliche Grundlage hat doch er gegeben —, aber die eigentlichen Schwierigkeiten blieben ungelöst; und wurde eine Masche geschlungen, so fiel eine andere wieder zusammen: es blieb die Zwecklosigkeit des Wahnsinns, das unnatürliche Verhalten Hamlets bei seiner Fortsendung u. a. Die Schuld kann nicht allein in uns liegen, man muß sie in dem Werke selbst suchen, in seiner Entstehung und in seinen Voraussetzungen, der Quelle und Shakespeares Verhältnis zu derselben und den Motiven seiner Umänderungen und Zutaten. Erst wenn wir diese Faktoren kennen, werden sich neue Erkenntnisse gewinnen lassen.

Dies sieht Lewis ein: «Die einzige Hoffnung, das Hamlet-Problem zu lösen, ist die Trennung von Shakespeares Anteil und dessen, was er überkommen hat.» Er hält es aber für möglich, diese Elemente mit dem vorhandenen Materiale zu scheiden; ich bestreite es. Und gerade sein an geistreichen Bemerkungen nicht armes, aber völlig konstruiertes Buch beweist mir meine Ansicht. Zunächst sei bemerkt, daß der Verfasser mit einer höchst spärlichen Literaturkenntnis arbeitet, die gerade an den neuen deutschen Untersuchungen vorbeigeht; ja nicht einmal die für seine Zwecke unentbehrlichen Forschungen Creizenachs und Schicks sind ihm in ihrem Wortlaute geläufig. Er untersucht zunächst die beiden Quartos, deren Vergleich ihm für seine Zwecke wenig bietet. A ist eine Raubausgabe nach

stenographischen Notizen. Ein älterer Hamlet war vorhanden; Kyds Verfasserschaft steht für Lewis fest. Tatsächliches wissen wir von ihm eigentlich nichts als den Revengeruf des Geistes. Diesen Urhamlet zu rekonstruieren, betrachtet Verfasser als seine eigentliche Aufgabe. Dafür verwendet er zunächst dessen «Quelle» Belleforest. Schon dies erscheint mir mehr als bedenklich, wo uns jeder sichere Anhaltspunkt für ein solches Abhängigkeitsverhältnis fehlt. Dann geht er ausführlich auf den Hamlet der englischen Komödianten ein, den er aus Kyd ableitet, gegen Tanger und Creizenach, der ja neuerdings seine Meinung (Modern Philology II 249 ff.) mit guten Gründen erhärtet hat. Seinen Ausführungen, namentlich in seinen früheren hier wieder herangezogenen Studien folgend, lehne ich auch diese Annahme ab — damit fällt auch der ganze Grund, auf dem Lewis sein Gebäude errichtet, zusammen. Er sieht im vollendeten Drama Shakespeares zwei Helden in einander verschmolzen: Kyds Hamlet tut die meisten Taten des Stückes, Shakespeares Hamlet denkt die meisten Gedanken. Bei Kyd kann Hamlet den König nicht töten, Shakespeare interessiert, ob ers will. Bei Kyd war Hamlet personifizierte Rachelust, Shakespeare studiert den Gemütszustand seiner Helden zwischen Aufgabe und Erfüllung. Fast in der Auffassung Tiecks nimmt der Verfasser den Monolog «Sein oder Nichtsein» für ein weiteres Ausspinnen seiner Rachegedanken und künstelt aus Lücken desselben in A eine Entwicklung der Auffassung in beiden Quartos heraus. Daß Hamlet in der Gebetsszene die Gelegenheit zur Tat vorübergehen läßt, stammt aus seinem «Aberglauben». Die Seereise war bei Kyd notwendig, sie blieb als Erbe bei Shakespeare. Auch die Geschichte Ophelias, die Hamlet überhaupt gar nicht liebt, bietet nur die disjecta membra des Urhamlet, von Shakespeare beibehalten, um eine jugendliche weibliche Rolle zu ermöglichen. So hat der Verfasser Shakespeare viel genommen und nichts wiedergegeben, vor allem aber keinen einzigen zwingenden Beweis geliefert.

Die Schrift von Miles war zum ersten Male 1870 erschienen und hat wenig Beachtung gefunden; nun erscheint sie, nach dem Tode des Verfassers, der Professor in Maryland war und auch eigene Dichtungen geliefert hat, wieder, und dürfte schwerlich ein besseres Schicksal erleben. Es sei anerkannt, daß sie mit ihren guten Paraphrasen, welche die Dichtung Schritt für Schritt begleiten, ihrer echten, wahren Begeisterung für das Werk und den hübschen Erklärungen im einzelnen für die Schule, zu deren Gebrauche sie vornehmlich bestimmt ist, anregend und fördernd wirken mag. Der wissenschaftliche Wert ist aber recht gering. Miles gehört zu der Gruppe von Kritikern, die Hamlets Verhalten in die ihm gestellte Aufgabe verlegen und dem Geiste eine ungeheure schauspielerische Bedeutung zuschreiben, die auch darin sich dokumentieren soll, daß der Dichter keinem anderen Darsteller diese Rolle, an der das Geschick der ganzen Tragödie hing, anvertraute. Hamlets Wesen ist durchwegs Kraft, nie Schwäche, seine Tollheit droht aus dem Spiele öfter in Ernst überzugehen. Zu dem ethischen Konflikte tritt sein religiöses Bewußtsein, das ihm den Mord an dem Könige bei der gebotenen Möglichkeit untersagt, ja es wird für den Verfasser sogar Shakespeares Absicht, zu zeigen, wie ein schöner Zusatz christlichen Glaubens das alte Bild des Heroen modifizieren mußte. Besonders kühn aber erschien die Ausführung über die Gefangennehmung

Hamlets, die bereits, wahrscheinlich mit Fortinbras, vorher arrangiert sein soll, deshalb gehe Hamlet so willig. Erst zum Schlusse kann Hamlet seine Tat «with perfect conscience» vollbringen, er hat sich ganz dem Tode geweiht, wie schon der Monolog «Sein oder Nichtsein» besagte.

Auch der Vortrag von Wurm wärmt die alten Ausführungen über Shakespeares christliche Gesinnungen wieder auf, die ihn sogar einem Dante nahe stellen: die Mahnungen des Laertes an Ophelia zeigen, daß der Dichter «das Keuschheitsgebot auch für die unverheiratete Welt in seiner ganzen Strenge aufrecht erhalten wissen will.» Natürlich kommt Polonius in seiner «Moral eines überkultivierten Egoismus» schlecht weg. Gegenüber der Unnatur und Unmoral seiner Umwelt vertritt Hamlet die neuzeitliche sittliche Auffassung des Dichters, mit ihm ist die neue sittliche Persönlichkeit zum ersten Male in die Literatur eingeführt. Beachtenswerte Gesichtspunkte wird man in den weitschweifigen, wortreichen Erörterungen nicht entdecken.

Gerne hören wir einen modernen Dichter, der zugleich Kritiker ist, wie Lublinski, seine persönliche Auffassung des Hamlet vortragen. Sehr anregend stellt er zunächst einen psychologischen Gesichtspunkt in den Vordergrund: den Konflikt in Shakespeares Seele zwischen seinem Berufe als Schauspieler, den Verfasser wohl etwas zu niedrig gewertet annimmt, und seinem bürgerlich festen Gefühle, der Mode des Stils und seiner gegen ihn kämpfenden Individualität, woraus jener Kontrast von Sein und Schein erwächst, der einen Angelpunkt der Hamlet-Tragödie bildet. «Im Hamlet wird der Clown in die Metaphysik erhoben.» Shakespeare spricht sich von der Seele, was auf ihr von Anklage gegen die Kultur seines Jahrhunderts lastet. In seiner Erklärung Hamlets schließt sich Lublinski an Türck an, betont aber die unbeugsame Energie seines Willens und spricht ihm die Eigenschaften des großen Strategen, abwartende Ruhe und tollkühne Verwegenheit zu; Eigenschaften, die auch Vater und sogar verzerrt der Oheim aufweisen. Die Reaktion gegen die Charakteristik Hamlets als Schwächling, wie sie namentlich Loening maßvoll vertritt, führt hier zu dem anderen Extrem, das ihn geradezu zum Berserker macht. In meinen Augen handelt Hamlet in momentanen Impulsen, plötzlich aufflammend und gleich wieder zusammensinkend, als echt nervöse Individualität; bei L. bändigt sein Intellekt seine rebellische Natur in dem Grade, daß er oft nicht rasen kann, wo er will. In ihm liegt eine wilde Kampflust, die von einer genialen Klarheit und Willenskraft bezwungen wird. Dem widersprechen schon sämtliche Monologe durchaus, und auch die Gebetszene läßt mich «eine bis zur Unheimlichkeit besonnene Intelligenz» nicht bewundern. Stimme ich dem Verfasser hier nicht bei, so muß ich seine ganz anders als bei Wurm ausgeführte Charakteristik Hamlets als Kulturkritiker, namentlich in dem, was über Polonius' Doppelnatur und Hamlets eigenem Kränkeln an den Gebrechen der Zeit gesagt wird, nur rückhaltlos anerkennen. Dagegen scheinen mir die Widersprüche in der «Falstaff»artigen Trunksucht und Prachtliebe des Claudius und seiner schleicherischen Realpolitik, die L. herausfinden will, unbegründet. Hier handelt es sich einerseits um das, was man unter königlicher Repräsentation verstand, andererseits um Übertreibungen Hamlets. Kulturkritik steckt nicht nur in der absichtlich hineingetragenen Schauspielerunterweisung, sondern auch im Auftritte gegen Laertes an Ophelias

Grabe, sie hat auch die zwei großen Fehler des Werkes veranlaßt, die L. ganz wie Lewis, in der Beibehaltung des Wahnsinns und der Reise nach England erkennt. Schließlich geht der Held, wie L. wohl überklügelnd meint, auch an der Mode zu Grunde «als ein Kunstfechter auf dem Parkett des Hofes». Das Problem, das sich der Dichter stellt, der Kampf zwischen Skepsis und Idealismus in Hamlets Seele, stimmt nicht mit der dramatischen Handlung, die alten und die neuen Elemente mischen sich nicht, dazu trat gegen den Schluß ein moderner pathologischer Roman. Man sieht, L. kommt auf dem Wege der ästhetischen Betrachtung zu ähnlichen Resultaten, wie sie Lewis auf historisch-kritischem Wege vergebens zu erreichen suchte. Hier aber fordern wir Beweise, dort begnügen wir uns mit geistigen Erkenntnissen, und diese hat Lublinski keineswegs einwandfrei, aber immer feinsinnig geliefert.

Pfleiderer greift die Ophelia-Szenen aus dem Gefüge des Stückes heraus, um die Charakteristik des Mädchens zu geben. Er fühlt schon aus dem Gespräche mit Laertes heraus, daß sie kein festes Vertrauen in Hamlet habe, der Vater macht sie noch mehr irre Ihre Liebe ist die einer kleinen, schwachen Natur, die sich apathisch treiben läßt. Ihr Bruder mahnt sie ja auch: «Sei nicht schläfrig». Ich glaube kaum, daß Shakespeare das Wort so prägnant gemeint hat. Sie hat Hamlet zurückgewiesen, er sucht sie auf, um eine Erklärung ihres Verhaltens zu erfahren, er lernte am eigenen Selbst die Unbeständigkeit und Schwachheit des Weibes kennen. Das Mädchen, das er liebt, ist ebenso wenig Ophelia, wie der Mann, den sie anbetet, der wirkliche Hamlet. Sie haben sich beide Illusionsbilder gemacht. Daß Ophelia ihn für wahnsinnig hält, begreife ich vollkommen. Polonius ist jedenfalls viel harmloser, als er dem Verfasser erscheint; auch die Anklage gegen seine «verkehrte Erziehung» der Tochter ist im Stücke nicht begründet. Wie sich der Verfasser allzu sehr bemüht, strenge logische Schlußfolgerungen in Hamlets Ausbruch gegen Ophelia herzustellen, so sucht er auch wieder einmal überflüssig nach Deutungen der von ihr ausgeteilten Blumen. Ganz richtig ist die Verteidigung ihrer «losen» Lieder gegen Goethes Erklärung. Shakespeare-Forscher weise ich noch auf die Interpretation von Hamlets Cynismen (S. 57 f.) hin.

Gar nicht einverstanden kann ich mich mit der in der gleichen Sammlung erschienenen Schrift Limbergers erklären, der, nicht als Erster, Polonius zum Mitwisser des Verbrechens Claudius' macht und seine ganze wohlbedachte Haltung aus diesem drückenden Gefühle ableitet. Sein Ton gegen Ophelia soll «milde und tröstend», «natürlich warm sein, seine Antworten auf Hamlets Wolkenscherz heißt trocken und geschäftsmäßig». Hätte er seine Pflicht getan, so wäre wahrscheinlich Hamlet König und seine Tochter Königin.» So erscheint mir die Auffassung im Ganzen wie im Einzelnen verfehlt. Für die beiden letztgenannten Arbeiten aber möchte ich betonen, daß ich mir überhaupt kein Heil aus Untersuchungen erwarte, die solche episodische Gestalten aus dem Stücke herausreißen.

Wien. Alexander von Weilen.

Alexander von Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. (Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. III.) Berlin, G. Reimer 1908. 8° IX u. 200 S. Preis: 4,50 M., geb. 5.50 M.

Im Vorwort seines Buches spricht Weilen die Ansicht aus, daß eine völlig befriedigende, endgültige Lösung der von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gestellten Preisaufgabe, die Geschichte des Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart zu verfolgen, wohl überhaupt ein Ding der Unmöglichkeit sei. Die Schwierigkeiten, die sich dem Theaterhistoriker namentlich für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts entgegenstellen, sind in der Tat sehr groß. Eine gewissenhafte Sammlung und Bearbeitung des gesamten Materials, das sich auf Aufführungen des Hamlet bezieht, auf seine textliche und szenische Einrichtung und auf die schauspielerische Wiedergabe der Hauptrolle, hat mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen. Ein Verlangen nach absoluter Vollständigkeit wird hier niemals auf seine Rechnung kommen. Aber eine Vollständigkeit in diesem Sinne ist nicht notwendig. Es handelt sich bei der vorliegenden Aufgabe vor allem darum, die typischen und charakteristischen Erscheinungen herauszugreifen und in der langen Entwicklungsreihe, die Hamlet auf der deutschen Bühne von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart durchmessen hat, nichts zu übersehen, was von irgend einer Bedeutung für das Verhältnis des Gedichtes zum deutschen Publikum, seine Auffassung und seine Wiedergabe durch das deutsche Theater gewesen ist. In diesem Sinne ist es sehr wohl möglich, die Aufgabe befriedigend zu lösen, in diesem Sinne ist ihr durch das Buch von Weilen eine Lösung zuteil geworden, die vom Standpunkte der heutigen Forschung in der Hauptsache als abschließend bezeichnet werden kann. Und auch das muß zum besonderen Lobe des Buches gesagt werden, daß die rächenden Spuren, die eine in ihrer Vollendung an einen bestimmten Zeitraum gebundene Arbeit in den meisten Fällen zu hinterlassen pflegt, bei Weilens Buch nur in äußerst geringem Maße zu bemerken sind.

Es ist staunenswert, welch eine reiche Fülle von wertvollem und interessantem Material Weilen gesammelt und verarbeitet hat. Er ist dabei der naheliegenden Gefahr, daß eine Periode auf Kosten der anderen überwiegt und die Behandlung des Stoffes in den verschiedenen Zeiträumen nicht immer gleichmäßig ist, mit großem Glück aus dem Wege gegangen. Dieselbe Sorgfalt, mit der die ältesten der uns überlieferten Bearbeitungen, der «bestrafte Brudermord» der englischen Komödianten, dann die verschiedenen Texte Heufelds und Schröders in ihrem Verhältnis zum Original und in ihren Beziehungen untereinander gewürdigt werden, wird auch der neueren Zeit und allem, was sie für die Bühnengestaltung des Hamlet geleistet hat, zuteil. Die philologische Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit, womit auch die kleinsten und mindestwerten Leistungen auf dem Gebiet der Hamlet-Bearbeitung berücksichtigt und sorgfältig geprüft werden, läßt beinahe den Wunsch laut werden, daß die Scheidung von Wichtigem und Unwichtigem hie und da etwas strenger gewesen, und daß manches Nebensächliche auf Kosten einer kräftigeren Herausarbeitung des Typischen unterdrückt worden wäre. Darin soll kein Vorwurf gegen das Buch enthalten sein. Denn gerade die außerordentliche Fülle und Reichhaltigkeit des Materials gibt

der Schrift ihren besonderen Wert und ist bei der ersten wissenschaftlichen Behandlung dieses Gegenstandes sicher mit großem Danke zu begrüßen. Für die ältere Zeit ist das Kapitel über die Bühnengeschichte der Schröder'schen Bearbeitung besonders wertvoll. Zum ersten Male erhalten wir hier ein mit erstaunlichem Wissen vereinigtes Material über die Geschicke des Schröder-schen Hamlet bei den verschiedenen Wandertruppen, über seinen Siegeszug auf den deutschen Bühnen und über die Zähigkeit, womit er sich zu erhalten wußte, auch in den Zeiten, als Schlegels klassische Verdeutschung längst vorlag. Hier erhalten wir auch sehr interessante Untersuchungen über die Hamlet-Ausgabe von 1795, ohne Zweifel eines späteren Ausläufers der Schröder'schen Bearbeitung, deren Autorschaft, wie Weilen wohl mit Recht vermutet, auf Schink zurückzuführen ist. In den folgenden Kapiteln «Goethe und Schlegel», «Schlegel und die deutsche Bühne» führt uns der Verfasser in die Zeit der Kämpfe zwischen dem neugewonnenen Texte Schlegels und der verjährten Tradition des Schröder'schen Hamlet und dem endlichen endgültigen Siege des Shakespeare'schen Originals auf der deutschen Bühne. Die radikalen Bestrebungen der Romantiker und die Bearbeitung Tiecks werden entsprechend gewürdigt. Es folgen die Einrichtungen Schreyvogels, Immermanns, Laubes, dann die Bearbeitungen Devrients für das Karlsruher Hoftheater, deren eine zum erstenmal auf die Quarto von 1603 in energischer Weise zurückgriff, endlich die Arbeiten Oechelhäusers, Wolzogens, Wehls u. a. bis auf die neuesten Leistungen herab. Etwas schärfer durfte hier vielleicht der unheilvolle Einfluß des schauspielerischen Virtuosentums auf die Gestaltung des Stückes, namentlich die traditionelle und mißliche Verkürzung der beiden letzten Akte herausgearbeitet werden. Um so größer war diesen Einflüssen gegenüber das Verdienst Ed. Devrients, der in Theorie und Praxis für eine würdige Gestaltung des Gesamtwerks mit Nachdruck eingetreten ist.

Als Ed. Devrient selbst 1838 in Berlin den Hamlet spielte, geschah das nicht gelegentlich eines «Gastspiels», wie aus S. 117 zu schließen wäre. Devrient gehörte der Berliner Hofbühne als Mitglied bis zu seinem Abgang nach Dresden 1843 an. Seine zweite, auf der Quarto von 1603 fußende Hamlet-Bearbeitung wurde in Karlsruhe nicht erst 1873/74 (S. 151), wo er die Direktion bereits niedergelegt hatte, sondern schon im Laufe der sechziger Jahre eingeführt. Der S. 157 erwähnte G. zu Putlitz — hier liegt wohl ein Druckfehler vor · ist nicht der «Stuttgarter», sondern der «Schweriner» Intendant, der Vater des jetzigen Stuttgarter Bühnenleiters. Auf derselben Seite ist bei Wolzogens Versuch, in München die alte Shakespearebühne zu rekonstruieren, statt «Der Widerspenstigen Zähmung», «Troilus und Cressida» zu lesen. Auf der Münchener Shakespearebühne wurde «Hamlet», wie auch Weilen vermerkt, bis jetzt nicht gespielt. Dagegen hat Savits das völlig unveränderte und ungekürzte Stück genau nach der Szenenfolge des Originals auf der Illusionsbühne in München einstudiert (1895), eine sehr verdienstliche und interessante künstlerische Leistung, die es wohl verdiente, in der Bühnengeschichte des Stückes weiterzuleben. Die Bearbeitung, die Barnay auf dem von ihm geleiteten Berliner Theater spielen ließ und die im dritten Akte die beiden ersten und die beiden letzten Szenen je auf einen Schauplatz zusammenlegte, ist in den Grundzügen dieselbe, die der jüngsten Neu-

einstudierung des Berliner Schauspielhauses zugrunde lag (vgl. S. 137 u. S. 156). Dies zur Ergänzung des reichen von Weilen gegebenen Materials.

Ein großes Schlußkapitel des Buches beschäftigt sich mit der Darstellung der Hamletrolle seit Schlegel bis auf die Gegenwart. Die außerordentlich schwere und heikle Aufgabe, nach dem unzuverlässigen und verschiedenartigen Materiale der zeitgenössischen Theaterberichte ein einigermaßen klares und glaubwürdiges Bild der zahlreichen bedeutenderen Hamlet-Darsteller des 19. Jahrhunderts zu rekonstruieren, ist mit großem Geschick und überraschendem Glück von dem Verfasser gelöst. Auf Grund dieses Materials, das durch den jeweiligen Standpunkt, die Auffassung, die Sachkenntnis seiner Autoren so weit auseinanderklafft, zu einer wirklich gerechten und objektiven Beurteilung entschwundener schauspielerischer Leistungen zu gelangen, ist bekanntlich eine der schwersten, in gewissem Sinne eine unlösbare Aufgabe für den Theaterhistoriker. Weilen verfährt bei der Verwertung des vorhandenen Materials so vorsichtig und taktvoll, daß das Bild, das er gibt, in allen wesentlichen Zügen wohl unantastbar ist. Durch zahlreiche Bemerkungen, die über Inszenierung, Kostümierung u. a. eingestreut werden, erweitert sich das Bild, das wir von der Geschichte Hamlets auf der deutschen Bühne erhalten, auch nach dieser Seite in dankenswerter Weise. Auch die Bemerkungen und Vorschläge, die der Verfasser selbst zur Einrichtung und Inszenierung des Stückes gibt, bieten lebhaftes Interesse und werden dazu beitragen, daß das Buch nicht nur dem Historiker, sondern auch dem Theaterpraktiker willkommen ist. Anfechtbar scheint mir der auch von Tieck und anderen Seiten gemachte Vorschlag, daß der Akteinschnitt zwischen dem dritten und vierten Akte nicht, wie unsere Ausgaben es tun, hinter die Klosetszene, sondern hinter die dritte Szene des vierten Aktes zu legen sei. Gewiß schließen sich diese Auftritte, die die Handlung bis zu Hamlets Abreise nach England führen, zeitlich unmittelbar an die Vorgänge des dritten Aktes an. Aber ein innerer, wichtigerer Grund spricht für die überlieferte Akteinteilung: die Klosetszene, die Tötung des Polonius durch Hamlet, ist der tragische Höhepunkt des Werkes und muß als solcher der Schlußstein des dritten Aktes bleiben. Die folgenden Szenen leiten die absteigende Handlung ein und gehören aus diesem Grunde in den vierten Akt, umsomehr als der bedeutende Eindruck des vorangehenden Aktes durch ihre unmittelbare Anfügung geschwächt wird. Etwas allzu geringschätzig steht Weilen vielleicht den Versuchen gegenüber, für die Inszenierung des Hamlet auf einfachere ältere Formen zurückzugreifen. Gerade die Hamlet-Tragödie verträgt eine großzügige Stilisierung und Vereinfachung, die an Stelle des Realismus der Illusionsbühne eine idealisierende Andeutung zu setzen sucht, mehr als viele andere Werke des Dichters.

Möge es Weilens trefflichem Buche beschieden sein, abgesehen von der wertvollen Bereicherung, die es der wissenschaftlichen Forschung bietet, auch der Praxis vielfache Förderung und Anregung zu schenken!

München. Eugen Kilian.

Essays on Shakespeare and his Works, ed. by Sir Spenser St. John from the Mss. and Notes of a deceased Relative. London, Smith, Elder. & Co., 1908. 311 pp. 9 s net.

Das Buch enthält achtzehn Essays, von denen die größere Zahl nichts Neues und wenig Interessantes bringt, der Rest aber ein bedeutsames Zeichen ist, wie der Geschmack des ausgehenden 19. Jahrhunderts sich mit Shakespeare auseinanderzusetzen versucht. Der anonyme Verfasser ist ein englischer Diplomat von feiner menschlicher Bildung, der die verschiedensten Länder gesehen und überall mindestens einen Anlauf dazu genommen hat, in die fremde Kultur einzudringen. Und doch wird es ihm schwer, hinauszudringen über den Gedankenkreis, den die Sphäre seiner Erziehung gezogen hat: er beschäftigt sich mit Goethe, mit arabischer und anderen Kulturen, und mißt schließlich doch alles an zwei großen Maßstäben, dem klassischen und dem liberalen. Dieses ehrliche Suchen, das schließlich doch zu keinem Finden führt, spricht auch aus diesen Essays: Shakespeare hat ihn machtvoll gepackt, er sucht ihn zu verstehen — und er kann ihm doch nicht verzeihen, daß er Partei nimmt für den «patrizischen Gladiator» Coriolan gegen «das größte Volk, das die Geschichte gesehen hat», und er kann es nicht verstehen, daß Romeo und Lear nicht die machtvolle Einheit eines antiken Dramas haben, sondern daß die Tragik von komischen, ja burlesken Szenen durchbrochen wird. Und so finden sich dicht nebeneinander in dem Buche Essays, in denen Einzelheiten Shakespeare'scher Charaktere und Shakespeare'scher Stücke unter wechselnden Gesichtspunkten besprochen werden, ohne daß schließlich eine Stellungnahme herauskäme, und andere Essays, in denen bedeutsame Gesichtspunkte hervortreten, die mit selbstständigem Denken den alten Problemen zu Leibe gehen.

Shakespeare wanted art. Dies Wort Ben Jonsons könnte dem Ganzen als Motto dienen. Kaum eines seiner Dramen hat eine vernünftig konstruierte Handlung. Lear ist eine absurde Häufung abstoßender Gräuel, von der über alle Begriffe törichten Eingangsszene an, in der ein noch leidlich vernünftig sein sollender König sein Reich nach einem schlechthin wahnwitzigen Gesichtspunkt verteilt. Hamlet beginnt ausgezeichnet und endet kläglich. Und nicht müde wird der Autor, wieder und wieder seinen Spott auszugießen über Timon, Troilus, Cymbeline, Wintermärchen, über die absurden verkleideten Mädchen, die niemand erkennt, und allerlei andere Bühneneffekte mehr. Und es ist ein unerträgliches Gerede, daß Shakespeares Charaktere angeblich der wirklichen Natur entsprächen: die übernatürlichen Monstra Richard III, Jago, Goneril, Regan allein genügen, um die Torheit der landläufigen Auffassung nachzuweisen; auch seine Komödien sind voll von unerträglich hohlen und unmöglichen Bühnenhelden, die Liebe girren wie der Herzog in «Twelfth Night» oder mit großen Redensarten doch nur Mitgiftjäger sind wie Bassanio und Claudio.

Es soll hier im Einzelnen mit dem Verfasser nicht gerechtet werden; wenn er z. B. in Desdemona — unter allerhand Einschränkungen — schließlich doch eine virtuelle Kurtisane sieht, ist eine Verständigung unmöglich. Aber er gelangt schließlich selbst aus der Negation heraus: Shakespeares Größe liegt weder in den Charakteren noch in seiner Fabel, sondern in seinen Situationen und einzelnen Stellen, die inmitten einer schlechthin unnatür-

lichen und kunstlosen Umgebung unvermittelt auftauchen und mit einer in Worten kaum zu beschreibenden Schärfe Schlaglichter in das menschliche Leben werfen. Seine Kunst erwächst nicht aus der Natur, sondern sie bewegt sich über einer Schicht der verschiedenartigsten Einzelheiten von Naturbetrachtung, sie immer wieder berührend, so daß der Leser durch die wahren Einzelheiten über die Unwahrheit des Gesamtbildes ständig getäuscht wird (S. 34). Seine magische Anziehungskraft beruht ferner auf dem Umstande, daß diese Einzelheiten schlechterdings alle Erscheinungsformen menschlichen Charakters und menschlicher Stimmungen berühren — der Sybarit und der Spartaner finden seine Rechnung bei ihm — «in fact, he may be read in a club, a church, or a charnel-house with equal influence and propriety» (S. 35). An einer Stelle dringt der Verfasser auch vom bloßen Konstatieren zu tieferem Erfassen vor: des Dichters Arbeitsmethode besteht darin, daß er sich um den Grundplan überhaupt nicht kümmert — «and trusted to what be meant to build on it for the effect he desired to produce» (S. 289) — und damit hat er einen Punkt erreicht, auf den allem Anschein nach auch die moderne Wissenschaft mehr und mehr hinarbeitet; darin liegt eine Stellungnahme, die in allen Punkten dem populären Shakespearekultus widersprechen kann und dabei doch dem Dichter rettet, was ihm zukommt. Meines Erachtens ließe sich die lange Anklageschrift, die der Verfasser gegen die traditionelle Hochschätzung jeder Zeile von Shakespeares Werken schreibt, noch bedeutsam vermehren — während allerdings eine ganze Reihe von Anklagepunkten auf Irrtum beruhen — da ließen sich noch anführen die vielen Widersprüche im Einzelnen, und die völlig unausgearbeiteten Charaktere von Nebenpersonen (im «Hamlet» die Königin und Horatio, in «Romeo und Julia» der Fürst von Verona), die oft unmittelbar neben anderen Figuren stehen, die für die Handlung nicht mehr bedeuten und doch mit größter Schärfe charakterisiert sind. Das wäre dann eine Kunst, wie sie im Porträt Lenbach und Rodin vertreten, die alles dem Künstler Wichtige und Kongeniale mit meisterhafter Plastik herausarbeitet und sich um alles andere nicht kümmert. Und sollte sie nicht ganz stimmen zum Charakter der Renaissance, mit ihrem Kultus des Genies im Gegensatz zum Pedantentum, das gerade ein Shakespeare immer wieder verspottet? Sollte es nicht stimmen zu der Tatsache, daß Shakespeare sich die näheren Umrisse seiner Handlung von der Dramengattung an bis zu Kleinigkeiten einzelner Stellen oft genug von äußeren Erwägungen diktieren läßt, aber gerade in dieser scheinbaren Gebundenheit nach allen Seiten hin mit größter Freiheit zu schalten scheint?

Eine andere Gedankenreihe des Buches hängt eng zusammen mit jener ersten. Welches waren Shakespeares politische und religiöse Anschauungen? Das ist nun allerdings ein Gebiet, wo die Konjektur noch auf lange die einzig mögliche Auffassungsform sein wird. Der Verfasser — weil er selbst liberal ist? — kann sich nicht denken, daß ein Geistesheros wie Shakespeare sich ohne Zähneknirschen in die offizielle Staatsgliederung unter Elisabeth gefügt und den Anglikanismus mit seiner dogmatischen Schroffheit wirklich geglaubt haben könne. Für ihn hat der Dichter eine doppelte Welt- und Lebensanschauung, die exoterische, die vor Begeisterung für Elisabeth und sogar Jakob I. überfließt — und eine esoterische, die er für sich behält, die

aber, doch manchmal in den trüben Stimmungen eines Lear sich zu Tage ringt. — Wer wollte hier leugnen und wer sicher behaupten!

Posen. W. Dibelius.

Zur Geschichte des englischen Schauspiels

gehören ein paar englische Bücher, die vorerst besprochen werden mögen, obwohl sie für den deutschen Leser nicht so sehr in Betracht kommen. Da ist zu nennen:

Impressions of Henry Irving gathered in public and private during a friendship of many years by Walter Harries Pollock. With a preface by H. B. Irving. Longmans, Green, & Co. London 1908. VII + 140 p.

Hier haben wir eine Art von künstlerischer Schauspielerbiographie, insofern als Eindrücke, die der Freund vom Künstler und Menschen empfangen hat, getreulich aufgezeichnet sind, und weil sich diese Eindrücke fast über die Gesamtdauer von Irvings Bühnenlaufbahn erstrecken. Man könnte das Ganze eine Reihe von künstlerischen Momentaufnahmen nennen. Es fehlt also notwendigermaßen jede Systematik in der stofflichen Behandlung, alles problemhafte in der geistigen Führung. Das Buch erschöpft seinen eigentlichen Inhalt — Irvings Persönlichkeit — nicht, es bietet auch keinen Ausblick über sein konkretes Thema — Irving der geniale Schauspieler — hinaus auf das Wesen von schauspielerischer Genialität im allgemeinen. Das kann das Buch nicht zufolge seiner Anlage, will es nicht, so gern der Leser es möchte. Diesen notwendigen Mängeln steht aber ein großer Vorzug gegenüber; organisch, wie jene, liegt dieser in der Intimität. Das Buch heimelt einen an. Aber freilich nur den, der mit englischer Bühnengeschichte, englischem Bühnenleben und vor allem mit Irvings Rollenkreis vertraut ist Die „Eindrücke" lösen persönliche Erinnerungen aus und werden durch diese erst lebendig. An sich ist die Gestaltungskraft des Autors viel zu gering, um sein Buch primär und absolut zur Wirksamkeit zu bringen. Es ist ja gewiß sehr schwer, schauspielerische Leistungen literarisch festzulegen, doch annähernd kann es gelingen und sogar auf zweierlei Art. Entweder, man versucht aus der jeweiligen Rolle des Künstlers markante Bühnenbilder in eingehender Beschreibung nachzuschaffen (und der Leser erhält das Material), oder man zeigt die Wirkung auf das Publikum, indem summarisch die künstlerischen Potenzen des Schauspielers aufgehellt werden. Unser Autor war genügsamer; seine Eindrücke sind Schlaglichter, die seine Hauptfigur ab und zu erhellen. Das genügt auch für den erinnerungsreichen Leser. Wo aber die Erinnerung versagt oder keine Erinnerung mithilft, da verblaßt auch das Buch, wie ich an mir selber, dem nur Halb«erfahrenen» empfunden habe. Aus dem «stage-land» Londons erwachsen, wird es dort mit seinen Eindrücken auch gewiß den besten Eindruck machen.

Auf ein viel höheres Niveau stellt sich das andere Buch, wie schon der Titel verrät:

Shakespearean Representation, its laws and limits, by Percy Fitzgerald, M. A., F. G. A. London, Elliot Stock, 62, Paternoster Row, E. C. 1908. I + 145 p. 6 s. net.

Hier schreibt ein Altmeister des Faches, der für die Bühne gearbeitet hat, Schauspielrezensent gewesen ist, dem die Engländer eine Reihe von Schauspielerbiographien und Bühnenmonographien zu danken haben. Er schreibt hier über moderne Shakespeare-Darstellung, ohne sein weites Thema enger zu begrenzen: vom Wesen der Bühne bis zum stummen Spiel, und ohne seinen Riesenstoff zu organisieren, indem er das eine Mal eine bestimmte Figur, den Hamlet, herausgreift, ein anderes Mal Bühnenmusik und Bühnentanz behandelt. Das Buch besteht eben aus acht völlig selbständigen Essays (abgesehen von der Folge IV und V: Modern Revivalists—Irving. Other modern Revivals). Die einzelnen Essays sind — wie zu erwarten — famos geschrieben, in ihrer freien Form und trotz des mitunter sich einstellenden behaglichen Plaudertones stets sachlich gehalten und geistig durchleuchtet. Die Lektüre ist anziehend und belehrend, aber stofflich ist das Buch zu voraussetzungsvoll, als daß es von jemand, der mit dem modernen Londoner Theater nicht recht vertraut ist, durchaus verstanden und daher voll gewürdigt werden könnte. Überdies ist das Buch polemisch. Es kehrt sich gegen die moderne Ausstattungsmanie und gegen den modernen Schauspielerrealismus, indem es gegen diese Auswüchse von zwei Seiten aus frondiert. Einmal absolut und prinzipiell: Der gesunde Menschenverstand wird gegen vertrackte Bühnenusancen ins Feld geführt (und dabei kommt der englische Humor des Autors erfrischend zum Durchbruch); dann aber rückt der Autor der Moderne auch mit seiner besseren Tradition zu Leibe. Wie weit hier mit voller Berechtigung, muß für die jüngeren in Frage bleiben. Freilich macht einem der Autor die ältere englische Schauspielkunst als die bessere plausibel, wenn er zeigt, daß damals die Bühnenwirkung vom Wort des Schauspielers und somit vom psychischen Gehalt des Dramas ausgegangen ist — ungestört durch die szenischen Effekte eines äußerlichen Realismus, unterstützt durch die mitschaffende Phantasie der geistig angeregten Hörerschaft. So stehen sich also das Einst und das Jetzt als gute und schlechte Einseitigkeit gegenüber. Da drängt sich nun freilich die Frage auf, ob die heutige schlechte Einseitigkeit nicht gebessert werden könnte, ob mit stimmungsvoll andeutender Inszenierung die Phantasie des Zuschauers nicht direkt zum phantasievollen Mitschaffen angeregt werden könnte, ob nicht so der Zuschauer jeweilig sofort in die Stimmung der Szene versetzt und in dieser Stimmung erhalten werden könnte. Wenn dem so sein könnte — und prinzipiell spricht ja nichts dagegen — dann könnte sich diese moderne gute Einseitigkeit zwanglos mit der guten alten verbinden zu einer guten und schönen Einheit wahrhaft modernen Bühnenstils. Ansätze hierzu habe ich vereinzelt auf Wiener und Berliner Bühnen schon miterleben dürfen. Der Wert des Buches wird durch die prinzipielle Stellung des Autors nicht gemindert. Insoweit es polemisch ist, strotzt es von gesunder Kritik, in seinem positiven Teil bleibt alles, was gesagt wird, aufrecht. Nur kann eben noch mehr gesagt werden.

Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit von Levin Ludwig Schücking. Privatdozenten in Göttingen. Heidelberg 1908, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. VIII u. 196 S. 5 M.

Das kleine Buch ist wertvoll und anregend. Dies durch die temperamentvolle Kritik der einschlägigen, wissenschaftlichen Literatur, durch die lebensvolle Gestaltung der aufgeworfenen Probleme. Scharfer Verstand paart sich mit schaffender Phantasie. Die Disposition ist klar, der Stil knapp. So gelingt es, auf hundert Seiten viel zu bringen. Über fast hundert Seiten erstrecken sich dann die «Anhänge». Sie liefern das dokumentarische Material. Es ist der objektive Teil des Buches, sein Sachwert.

Shakespeare soll sich im literarischen Urteil seiner Zeit spiegeln. Das ist ein kulturhistorisches Thema. Der Verfasser biegt es nach der literarhistorischen Seite aus. Shakespeare wird auch heute noch deutlicher, wenn man seine Bedeutung für seine Zeit erfaßt. Selbst dann, wenn wie in diesem Buche bloß ein kleiner Bruchteil aus der Masse der Zeitgenossen beachtet wird. Hier handelt es sich nämlich nicht um das organische Publikum des Dramatikers, um das Theaterpublikum. Dieses war Shakespeare in Masse ergeben und blieb ihm zeitlebens treu. Hier fragt es sich um die literarischen Cliquen, mit ihren Vorder- und Hintermännern, den professionellen Literaten sowie den literarischen Amateuren. Alles was schreibt, kommt in Betracht. Wie sich diese Leute zu Shakespeare verhalten, wird im ersten Kapitel restlos geschildert und so wird darin das Thema in seiner orthodoxen Zielgerechtigkeit eigentlich auch schon zum Abschluß gebracht. Das Ergebnis ist auffallend: lau die Anerkennung, nicht hoch die Schätzung, denn sie gilt nicht absolut, sondern nur unter Einschränkung: in seinem Genre läßt man Shakespeare als den bedeutendsten zwar gelten, aber dem Genre des volkstümlichen Dramas wird die literarische Vollgültigkeit nicht zuerkannt. Auffallend ist das aber nur so lange, als man diese literarischen Kritiker nicht in ihrem Genre erkannt hat. Es sind Klassizisten, ob nun Theoretiker oder Praktiker, ob je nach der Strömung der Zeiten mehr oder weniger absolut im Prinzip oder Kompromißler als Reformer. Und so bleiben sie Shakespeare innerlich fremd.

Das zweite und dritte Kapitel hat die Behauptungen des ersten zu begründen. Im negativen Sinn das zweite: es ist kulturhistorisch und schildert die soziale Minderwertigkeit des Altlondoner Theaters. Positiv ist das dritte, literarhistorische gehalten: der klassizistische Grundzug des «literarischen» Geschmacks wird hier ans Licht gerückt. Das vierte Kapitel endlich erklärt aus dem Gegensatz der beiden Lager, «Volksbühne» und «Literatur» Shakespeares Unterwertung seitens der letzteren.

Die Problemführung des Buches ist sehr gut. Ja, zu gut. Man folgt den Darlegungen gutgläubig, aber gelangt trotzdem nicht zur vollen Überzeugung. Man steht unter dem Eindruck, daß der Verfasser doch nur ein einseitiges Material verarbeitet hat. Das Urteil der literarisch Produktiven — und bloß davon hören wir — ist noch lange nicht auch das der literarisch Interessierten. Naiv ist das Theaterpublikum, raffiniert sind die Literaten. Dort volle Hingabe, hier zünftige und prinzipielle Reserve. Zwischen beiden stand aber auch für Shakespeare in seiner Zeit die große Menge derer, die

ihn lasen. Von diesen hören wir nichts. Der Buchtitel sollte also eigentlich lauten: Shakespeare im Literatenurteil seiner Zeit.

Es ist freilich sehr schwer, das Urteil derer zu bestimmen, die unseren Dramatiker bloß literarisch durch Lektüre genossen. Es kann nur gefragt werden: wurde er viel und somit gern gelesen, und die Frage kann detailliert werden in chronologischer Hinsicht bezüglich seiner Entwicklungsphasen und in genereller Hinsicht auf die verschiedenen Artgruppen seiner Dramen. Darüber können uns die Quartos einigen Aufschluß geben, wenn man sich vergegenwärtigt, was überhaupt gedruckt worden und wann und in welchen Auflagen. So spiegelt sich das Urteil der literarisch Genießenden zu des Dichters Lebenszeit, und dieses Urteil wäre zum mindesten ebenso wichtig wie das der literarischen Cliquen, das der Verfasser mit Geist und Geschick gewiß jedem seiner Leser zu Dank herausgestellt hat.

Neue Shakespeare-Bühne. Herausgeber Erich Paetel. IV. König Lokrin. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Deutsche Übersetzung mit literar-historischer Einleitung und Anmerkungen von Alfred Neubner. LI u. 138 S. 2,75 M.

Es scheint Ernst werden zu sollen mit den «mißachteten Shakespearedramen» und ihrer Verdeutschung durch Neubner. Was die Übersetzung anlangt, so kann man ja eigentlich zufrieden sein; die Bücher sind herrlich gedruckt, solid ausgestattet und trotzdem billig. Ja, die Übersetzungen selber sind recht gut. Also wäre gesorgt für die weißen Raben von Lesern, die nicht Englisch können, sich aber für die betreffenden Dramen interessieren, die allerdings wertvoll für den Forscher, aber eben nicht genußreich für den Laien sind.

Schade nur um den schönen Platz der langen Einleitung. Sie spezialisiert für Locrine, was der Autor in seinem Buch «Mißachtete Shakespearedramen» im allgemeinen ausgeführt hat. Es genügt darum hier ein Verweis auf den 44. Band des Jahrbuchs (S. 343). Schade um den Platz, der so nutzbringend zu füllen gewesen wäre, weil ja das Drama — entwicklungsgeschichtlich für die Gattung genommen — sehr inseressant ist, und zwar nach zwei Seiten hin: was Komposition und Stil betrifft. Und wieder in zweierlei Art, denn es ist unpersönlich und eklektisch. So präsentiert es sich als Handwerksarbeit, sogar als eine von starker Routine. Die nicht ungeschickte Mischung der verschiedenen Darstellungselemente, der stofflichen wie der stilistischen setzt starke Bühnenbekanntschaft für den Autor voraus. So wenig geistige oder künstlerische, gar persönliche Individualität er zeigt, zwei Äußerlichkeiten verrät uns sein Stück: er war mit dem Londoner Theater sicherlich vertraut und war nicht jung. Neubner läßt das Stück von dem kaum zwanzigjährigen Provinzialen Shakespeare 1584/85 in Stratford schreiben. Er darf das ruhig tun nach seinem Grundprinzip, daß man aus der Eigenart einer Dichtung nicht auf die Eigenart des Dichters schließen dürfe. Freilich heißt das nichts anderes als: «der mißachtete gesunde Menschenverstand».

Innsbruck. R. Fischer.

W. Alberts, Hebbels Stellung zu Shakespeare. [Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von F. Muncker, XXXIII.] Berlin, A. Duncker 1908. 78 S. 2 M.

Die fleißige, und von feinem, geschichtlichen Verständnis für den englischen wie für den deutschen Dichter getragene Arbeit behandelt in zwei Teilen: I. Shakespeare in Hebbels Auffassung, II. Das Verhältnis von Hebbels eigenem Schaffen zu dem von Shakespeare. Was zunächst das letztere angeht, so ergeben sich nur ganz wenige oder gar keine stofflichen Anlehnungen Hebbels an Shakespeare, und was die einzelnen Situationen oder Charaktere in den Tragödien und Komödien des deutschen Dichters angeht, so können sie mit ähnlichen Elementen des englischen Dramas meist nicht ohne Gewaltsamkeit verglichen werden. Vergleichungen wie die zwischen Golo und Hamlet fassen das Kunstwerk nicht in seinem Kern, sondern in seiner äußeren Erscheinung an und kommen über geistreiche Bemerkungen nicht hinaus. Die eigene Gruppierung und die Interpretation der Hebbel'schen Tragödien ist das Wertvollste an diesem Abschnitt.

Um so besser ist der erste Teil geraten. Alberts weist nach, wie auch Hebbel in der von Goethe zuerst scharf formulierten Antithese: griechisch – germanisch, Sophokles — Shakespeare befangen bleibt und das hellenische Drama einseitig unter dem Gesichtspunkt der Schicksalsidee, das englische schlechtweg als Charakterdrama definiert. Der deutsche Dichter strebt gleich manchem seiner Vorgänger nach der Vereinigung beider Elemente, nach der realistischen Lebensfülle und psychologischen Wahrheit des elisabethanischen und nach der symbolischen Bedeutsamkeit des attischen Dramas. Da es ihn aber als echten Zeitgenossen Schellings und Hegels zur unmittelbaren Beziehung alles Geschehenden auf das Absolute drängt, da ihm das Individuum schon durch seine bloße Existenz als solches dem Tode geweiht und wie die Verkörperung des Abfalls der Gottheit von der eigenen, unteilbaren Herrlichkeit zur Bewußtheit und Begrenztheit erscheint, so kann der Persönlichkeitsdrang der englischen Renaissance für ihn nicht das letzte Wort in Sachen der Kunst bedeuten. Er schafft in stetem Hinblick auf Shakespeare, aber er lehnt sich nicht an ihn an, ahmt ihn nicht nach, wie Otto Ludwig. Shakespeare nimmt die «Idee», das göttliche Zentrum des Weltprozesses einfach als gegeben und in sich geschlossen hin; die Konflikte in seinem Drama erfolgen nach Hebbels Ansicht nur aus der Anlage des Individuums heraus; er selbst schreitet auf dem von Goethe im «Faust» und in den «Wahlverwandtschaften» eingeschlagenen, aber nicht konsequent durchmessenen Wege fort, das Problem in das Zentrum der Welt selbst hineinzuwerfen; die Menschen mit ihrem Willen und trotz ihres Verantwortungsgefühls erscheinen von hier aus nur als die Vollstrecker, Förderer und zugleich Opfer des göttlichen Willens zum Fortschritt, zur Entwicklung. Solche transszendentale Bestimmtheit seiner Figuren aber kann Hebbel dem Zuschauer nicht gut anders zum Bewußtsein bringen, als indem er sie mit einer weit über das Gewöhnliche hinausreichenden Gabe der Reflexion auch mitten im Sturm der Leidenschaft ausstattet. Dieses intellektuelle Element wirkt besonders in seinen Jugenddramen so ernüchternd, untergräbt die Stimmung und zerreißt die Illusion. Hier setzt die eigene Kritik des Dichters ein, der Homers von Grund auf naive Kunst für die höchstmögliche hält

und der bei Shakespeare zum mindesten eine ähnliche, plastische Anschaulichkeit auch im Drama erreicht sieht. Und hier ist der Punkt, wo Hebbel wirklich mit Bewußtsein von Shakespeare gelernt zu haben scheint. Vielleicht ließe sich diesen Anregungen Alberts im einzelnen noch nachgehen. Zunächst danken wir ihm für seine Hinweise und für die Klärung eines bedeutsamen Problems der deutschen Literaturgeschichte. Er hat uns gezeigt, in welchem Sinne Hebbel sein beabsichtigtes, aber nie ernst in Angriff genommenes Buch über Shakespeare geschrieben haben würde.

Heidelberg. Robert Petsch.

Das Wintermärchen. Nach der Übersetzung von Dorothea Tieck, für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian. Bühnen-Shakespeare. 20. Bd. Leipzig, Ph. Reclam. [1908]. 20 Pf.

Kilians Bühnenbearbeitung des Wintermärchens hat die traditionellen baulichen Verhältnisse und Einrichtungen zur Voraussetzung, die einstweilen noch in der überwiegenden Mehrzahl aller Fälle für die Leiter des Schauspiels maßgebend sein müssen, keine Reform- oder Shakespeare-Bühne irgendwelcher Art, sondern die Realität des Karlsruher Hoftheaters, wo die Dichtung in dieser Gestalt im April 1904 zum ersten Male aufgeführt wurde. Geblieben sind also die fünf Akte, allerdings mit einer im Vorwort begründeten Verschiebung der ersten Spielpause hinter die erste Szene des zweiten Aufzuges nach englischem Vorbilde; geblieben ist auch das Ausstattungs-, Dekorations- und Statistenwesen älteren Stiles, wobei selbstverständlich Geschmacksverirrungen wie die Einkleidung des vierten Aufzugs in streng böhmisches Nationalkolorit nicht mit unterlaufen sind. Indessen strebt doch auch vieles den neueren Idealen der Shakespeare-Darstellung zu, deren einer Grundsatz lautet: Treue dem alten Texte und der von Shakespeare geforderten Aufeinanderfolge der Szenen gegenüber. In beiden Punkten hat Kilian mit lobenswerter Gewissenhaftigkeit gearbeitet: seine Textkürzungen sind geringfügig und berechtigt, seine Glättungen des Wortlautes geschmackvoll und vorsichtig; vor allem ist die Reihenfolge der Szenen unangetastet geblieben. So entgeht hier endlich das wundervolle Ineinandertönen der vier kurzen Auftritte III, 8—11, jener meisterhaft entwickelte Übergang von unheilbergender Gewitterschwüle zu glückverheißendem Sonnenfrieden, den traurigen Verstümmelungen, die Unkultur und fehlendes Stilgefühl kleinlicher Routiniers darüber zu verhängen pflegten. Der Musik wird die ihr gebührende bescheiden begleitende Rolle zugewiesen: auch hierin sind wir nun hoffentlich über Flotows aufdringliches Balletmeistergebaren und über die auf naivste Gefühlsseligkeit berechneten englischen Machenschaften hinausgekommen. Es hätte Kilian kein Vorwurf getroffen, wenn er in dieser Beziehung noch etwas weiter gegangen wäre. Die Tafelmusik zu Beginn des ersten Aktes, das begleitende Lautenspiel bei dem geflüsterten Märchen des Mamillius, die feierlichen Posaunenfanfaren bei der Zurückkunft des Orakels und in der Gerichtsszene, die Harfenakkorde bei den Worten der Zeit als Chorus sind entbehrlich, ohne den Stimmungen, die

sie unterstützen sollen, im geringsten Abbruch zu tun. Umso erhabener wird dann das von Shakespeare mit weiser Ökonomie zurückgehaltene Eingreifen der Musik die Wirkung der Schlußszene steigern und verklären. Es verhält sich mit den musikalischen Einlagen genau wie mit der vielumstrittenen Gestaltung des dekorativen Bildes: Andeutung, künstlerisch wohl erwogen, ist eindrucksvoller als jede die Sinne vorübergehend fesselnde Ausführlichkeit. Weit entfernt einer gewaltsam auf das Primitive zurückgeschraubten szenischen Kunst das Wort zu reden, fordert die Zeit von der Bühne und ihren Leitern die höchsten künstlerischen Qualitäten und erkennt sie vor allen Dingen nicht in möglichst getreuer Wiederholung der Natur, sondern in der anregenden Wahrung des Scheines. Dieser Forderung entspricht die Kilian'sche Einrichtung des Wintermärchens, soweit es ihr unter den genannten Voraussetzungen möglich war, mit gutem Gelingen und hoffentlich auch mit befriedigendem äußeren Erfolg. Der Bearbeiter hat unter dem Zwang der Verhältnisse nur einen Schritt vorwärts getan, aber vielleicht ist es rätlicher, sich einem so gewaltigen Ziele, wie es die Hoffnung auf eine Neugestaltung der deutschen Schauspielbühne vor uns ausgesteckt hat, schrittweise als in atemlosem Ansturme entgegenzubewegen.

Basel. **Hans Hecht.**

---

1. A. Goll, Verbrecher bei Shakespeare. Mit Vorwort von Prof. Dr. E. von Liszt. Axel Juncker Verlag, Stuttgart [1908]. VI u. 212 S. Preis 4 M.
2. A. Goll, Forbrydertyper hos Shakespeare. Seks Foredrag. Kjøbenhavn og Kristiania, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Verlag. 1907. 184 S.

In seinem Vortrag auf dem letztjährigen Oxforder Kongreß für vergleichende Religionswissenschaft (Transact. Congr. of. Relig. V, 4, p. 25 ss.) hat Jolly einige sehr treffende Bemerkungen über ein geplantes Zusammenwirken von Orientalisten und Rechtswissenschaftlern gemacht, die sich auf jede gemeinsame Arbeit von Philologen und Juristen übertragen läßt. Diesen wird immer der Vorhalt gemacht werden können, sie ließen nicht gern volle Gerechtigkeit widerfahren «to the laborious and somewhat dry but necessary work of learning an ancient language and interpreting ancient texts, sifting every passage, and carefully examining every word, before arriving at a final translation». Auch Golls Buch erweckt von vornherein die bedenkliche Frage, ob denn ein Gewinn zu erhoffen sei, wenn ein Jurist unseres heutigen Schlages sich die erste beste Shakespeare-Ausgabe seiner Sprache vornimmt und sie, ohne jede Prätension historischen Verstehens oder gar quellenkritischer Untersuchung, auf ihre Beziehungen zu einem höchst modernen kriminalistischen Problem durchsieht? Wie problematisch der Versuch ist, das zeigt sich deutlich an dem schwächsten und doch vielleicht anziehendsten Teile des Buchs: der Vorrede. Goll ist hier ganz der philosophierende und ästhetisierende Dilettant, dem es wohl gelingen kann, sich mit feinem Verständnis in die Psyche eines andern Menschen, eines großen Dichters oder eines Verbrechers hinein zu fühlen und zu denken,

der aber gar kein Verständnis für den Geisteszustand, die Denkweise, die Kultur eines Volkes in der Vergangenheit hat. «Der gewaltige Aufschwung der naturwissenschaftlichen Erkenntnis . . . . hat dem ganzen Gedankengang des modernen Menschen seinen Stempel aufgeprägt . . . . Und durch dieses sein unermeßlich vermehrtes Wissen hat er sich eine Machtstellung gegenüber der Natur und ihren Gesetzen geschaffen, hat es ermöglicht, das menschliche Leben und die menschlichen Verhältnisse zu regulieren, ja selbst in den inneren Funktionen der Gesellschaft aufgeräumt und auf ihren Kreislauf in einem Umfang eingewirkt, von dem man sich noch vor wenigen Menschenaltern keine Vorstellung machen konnte» (S. 3). Und von diesem Glauben an das unermeßlich vermehrte Wissen unserer Tage aus ist natürlich Shakespeare in seiner Zeit ganz falsch verstanden. Das ist ja eine Zeit, in der «tiefes Dunkel» und «undurchdringliche Masse» (S. 3) noch der Erleuchtung durch die naturwissenschaftliche Methode harrten (ungefähr das, was man gewöhnlich als das finstere Mittelalter bezeichnet, wenn es auch mit dem Jahrhundert nicht ganz klappt), eine Zeit, in der noch niemand auf den Gedanken gekommen war, nach dem Warum zu fragen, und in der nun das Phänomen Shakespeare erscheint, der erste, der sich die tiefe Frage stellt: «Warum ist dieser Mensch so geworden, was hat ihn bestimmt, wie haben die Motive auf ihn eingewirkt, wie sind die Motive selbst in ihm entstanden?» (S. 21). Erstaunlich! Aber nicht erstaunlicher als die offenbar bei Goll herrschende Vorstellung, daß der Determinismus eine Errungenschaft der Neuzeit sei. Das ist wohl ein Punkt, an dem die Juristen unseres Landes bitten dürfen, nicht nach dem Bilde ihres dänischen Berufsgenossen beurteilt zu werden. Ist die Umsetzung der deterministischen Anschauung in die Gesetzgebung auch eine sehr zweifelhafte und heikle Frage, so fühlen wir uns doch verpflichtet, uns über das Ethische und Moralische ins Reine zu bringen, ehe wir an die Schöpfung neuer Strafgesetze gehen; wir dürfen uns mit ständischem Stolz auf die Teile des großen Vorbereitungswerks (Vergleichende Darstellung des deutschen und ausländischen Strafrechts, 15 Bände, Berlin 1905—08) berufen, die dahin gehören. Man wird nirgends auf die oberflächliche Meinung stoßen, daß die Erscheinungen sich wie Sünder und Gerechte in Ursachen und Wirkungen sondern ließen, daß das Verbrechen immer eine Wirkung, die Trunksucht, die Armut, die schlechte Erziehung immer eine Ursache sei und der praktische Gewinn davon nicht ausbleiben könne, indem man statt wie bisher «die Wirkung», nun «die Ursache» bekämpfen könne und müsse (vgl. S. 6).

Indessen läuft die Vorrede des Buches, so sehr sie sich in solchen Ungeschicklichkeiten abmüht, doch schließlich erfreulich aus, und man bekommt das Gefühl, als ob die Kräfte des Verfassers wüchsen, sobald er mit dem einen Großen in Berührung kommt, einmal den Namen Shakespeare genannt hat. Schon darin hat er gewiß Recht, daß die richterliche selbstgerechte Stellung des Kriminalisten zum Verbrecher neuerdings sich mehr und mehr ändert und der Bemühung zum Verstehen der Tat Platz macht, das ja nach dem bekannten Wort der erste Schritt zum Verzeihen ist und sich jedenfalls mit dem Verdammen nicht verträgt. Auch hier ist natürlich mit Ausfällen gegen die «alte Schule» nichts getan; ich möchte

nur darauf hinweisen, daß unsere ganze Staatseinrichtung die scharfe Trennung des Rechtsprechens und der Gnade mit sich bringt, und daß dem Richter, der die Verfolgung auch der geringsten und verständlichsten Missetat nicht aus eigener Machtvollkommenheit niederschlagen darf, kein Vorwurf daraus zu machen ist, wenn sein Gerechtigkeitsgefühl allmählich im Dienst der Justiz erstarrt. Die gründliche Erneuerung unserer Begriffe von Schuld und Strafe wird nicht durch juristische Schulen herbeigeführt, auch nicht durch das bestgemeinte und kritikloseste Annehmen der jeweils herrschenden Vererbungs- oder Minderwertigkeits-Theorie. Vielmehr ist nötig, daß in jedem einzelnen die Selbstgerechtigkeit und der sittlich-geistige Hochmut gebrochen wird, mit dem er über die «Delinquenten» zu urteilen pflegt. An niemand kann der, dem es mit der Kriminalpsychologie wirklich ernst ist, besser die Motive des Verbrechens, die Kraft individuellen Widerstands gegen Gelegenheit, Milieu, Erziehung beobachten als an sich selbst. Indessen ist die Aufrichtigkeit auch unter zwei Augen, die zu solcher Beobachtung gehört, nicht jedem zuzumuten. Als ein Ersatz muß die Betrachtung der Verbrechergestalten gelten, die ein großer Dichter, ein großer Selbstbeobachter, gebildet hat. Was Goll in seiner Einleitung in dieser Richtung — allerdings die hier gröblich ausgesprochenen Dinge nur von fern andeutend — sagt, ist sehr fein (S. 12—15, 18—20, auch 212).

Brutus und Cassius, Macbeth und Lady Macbeth, Richard III und Jago werden als Verbrecher in den Einzeluntersuchungen des Buches betrachtet, ihre Reizungen und Triebe, die inneren Konflikte vor der Tat und — hierin liegt häufig das Beste — die Wirkung der Tat auf den Täter selbst genau analysiert. Daß Goll sich Brutus und Richard III ausgesucht hat, ist schade. Bei ihm selbst wie beim Leser spricht unwillkürlich die Lust am moralischen Urteilen über geschichtliche Persönlichkeiten mit, gegen die Jakob Burckhardt eine so gründliche Abneigung hatte. In der ersten Abhandlung fallen wenigstens einige gute Bemerkungen über die Psychologie der Menge ab (S. 53 ff.); dagegen möchte ich die über Richard III gerne ganz missen. Die Frage, ob Richard durch überragende Fähigkeiten zum Herrscherberuf zu gewaltsamer Beseitigung der dynastischen Hindernisse vielleicht im gemeinen Nutzen berufen war, bleibt in der Dichtung ganz außer dem Spiel; sie allein könnte aber einen Blick in die Psychologie des Verbrechens eröffnen, der über das geschichtliche und theatralische Interesse weg ginge. Die Abhandlung ist mit den schärfsten moralischen Verdammungsurteilen über Richard III durchsetzt, von denen man kaum mehr glauben kann, daß sie nur der Theaterfigur gelten sollen; auf der anderen Seite wäre, wenn die auf S. 138 ff. gegebenen Ansätze entwickelt würden, sicherlich «die Gesellschaft» allein schuldig und die Verurteilung ihres Opfers wegen seiner «antisozialen» Tätigkeit die blutigste Ironie. Goll hätte neben Lady Macbeth Goneril und Regan stellen sollen, neben Jago den Leontes der beiden ersten Akte oder das par nobile aus «Much Ado about Nothing»: Don John und Borachio — hier fallen ja auch schöne Shakespeare-Lichter auf die Justiz: «Write down — Prince John a villain: — Why, this is flat perjury, to call a Prince's brother villain» —, auch aus den apokryphen Stücken hätte sich mancher Charakter dargeboten, dessen Anlagen und Lebensumstände denen eines bürgerlichen Verbrechenskandidaten unserer

Zeit näher ständen als das bei dem römischen und dem englischen Staatsverbrecher mit der ungeheuren politischen Belastung ihres innern Menschen der Fall ist.

Der Vorwurf der Beschränkung auf die Gestalten eines — noch so gewaltigen — Dichters wäre Goll gegenüber, so nahe er liegen mag, ungerecht; seine Studie will ja weder der Literatur- noch der Kulturgeschichte dienen; vielmehr soll ein Dichter den Betrachter lehren, in sich selbst zu lesen und in solche Lehre möchte man gewiß nicht leicht bei einem andern lieber als bei Shakespeare gehen. Das hat auch von Liszt in seinem liebenswürdigen Vorwort im gleichen Augenblick betont, in dem er weiteren Ausblick über den Stoff des Buches hinaus eröffnet. Ich möchte die Anzeige nicht schließen, ohne darauf hingewiesen zu haben, ein wie reiches Feld einem Schilderer der Verbrecher-Charaktere in der dramatischen Dichtung des 17. Jahrhunderts offen steht. In eine Theaterbibliothek aus dieser Zeit braucht man nur hineinzugreifen, um die Überfülle und Mannigfaltigkeit des Stoffs zu sehen. Ich nehme einen zufällig zusammengekommenen Sammelband englischer Trauerspiele vom Druckjahr 1694: Ibrahim the Illustrious Bassa von Settle (Lic. May 4th 1676) — Leidenschaftsverbrecher — Tamerlane von Rowe — der Verbrecher aus Stolz — The Villain von T. Porter — der gemeine Wüstling. Oder den letzten Band der Variorum Editio von Beaumont und Fletcher: er bringt Fletchers Loyal Subject (1618) und in seinem Großherzog von Moskau eine der kompliziertesten Verbrecherseelen, die das Theater jener Zeit kennt, eine Studie des Verbrechens aus Undankbarkeit. Oder in Frankreich: Alex. Hardy reicht mit der kühn gewaltigen Schilderung geschändeter Gastfreundschaft im Scedase (Théatre, 1624 I 85 ff.) an die höchsten Höhen seiner englischen Genossen; die Gespräche zwischen Charilas und Euribiades vor und nach der Tat bedeuten für die Erkenntnis der Neigung zum Verbrechen in der Dichtung nicht weniger als die von Goll fein benützten Szenen aus Macbeth. Und um mit einem Deutschen zu schließen: Der zu wenig beachtete, schon wegen seiner reichen «Reigen»-Zwischenspiele genaues Studium lohnende J. Chr. Hallmann hat in seinen Trauer-, Freuden- und Schäffer-Spielen (1670) einen Herodes und einen Theodorich auf die Beine gestellt, der in seiner blutigen Grausamkeit doch nicht nachdenklicher Züge des Innenlebens ermangelt; freilich hat dieser Poet noch nichts davon wissen wollen, daß das wesentliche am Verbrechen die antisoziale Gesinnung sei, hat vielmehr in seinen Allegorien häufig die Ratio status als schlimmste Tyrannei und Mutter vieler Verbrechen dargestellt, wie sie den «abgekränkten Leib» der Unschuld in harte Fesseln schließt und «Vernunfft, Gewissen und Gerechtigkeit alle drey über einen Hauffen stößt:

Denn wenn's die Wolfahrt des Reiches erheischet
Muß auch der Unschuld Bild werden zerfleischet.»

Würzburg. A. Mendelssohn Bartholdy.

Shakespeare für Schule und Familie.

Schulausgaben Shakespeare'scher Dramen treten alljährlich zahlreich auf den Markt. Von den mir vorliegenden ist an erster Stelle Professor Moormans Macbeth-Ausgabe[1]) zu nennen, die in der äußeren Ausstattung sowohl wie inhaltlich eine treffliche Leistung darstellt. Allerdings möchten wir in der Einleitung und in den Anmerkungen unseren Schülern doch etwas reichlichere Geistesnahrung zugemutet sehen als es Moorman und seine pädagogischen Berater hier tun. Denn wir sind der Ansicht, daß die Schulausgaben mit Rücksicht auf die besseren Schüler mehr enthalten sollten, als das von jedem Schüler zu verlangende Minimum, — zumal Schulausgaben, die für die Oberklassen bestimmt sind, wo ohnehin die Rücksicht auf die schwächeren Schüler zuzunehmen pflegt und andererseits manche Schüler geistig bereits der Schule entwachsen sind.

Ein wenig mehr Stoff enthalten die Ausgaben des amerikanischen Pädagogen Dr. Hudson, welche neuerdings von E. C. Black und A. J. George eine Neubearbeitung erfahren haben.[2]) Vor allem sind, wie bei früheren Bändchen, auch bei den diesjährigen Neuerscheinungen der Serie («Macbeth», «Julius Caesar» und «Heinrich V.») die literarhistorischen Einleitungen wesentlich umfangreicher und inhaltreicher, da sie verhältnismäßig ausführlich die Quellenfrage, Abfassungszeit, Drucküberlieferung, Metrik, dramatische Struktur und die Charaktere behandeln. Einzelne Bändchen bringen noch kurze Sonderkapitel: so «Macbeth» eins über die Beziehungen zu Middletons «Witch», «Heinrich V.» ein anderes über die elisabethanische Bühne. Von instruktiven Tabellen und Abbildungen ist mehrfach Gebrauch gemacht. Gern verzichten würden wir auf den etymologischen Aufputz, den sich diese, wie andere englische Schulausgaben, nicht versagen, und dafür lieber wünschen, daß die Bemerkungen über Shakespeare'sche Syntax auf einem höheren Niveau stünden als der gänzlich veraltete, unhistorische Abbott.

Ganz ähnlich sind die Schulausgaben des «Kaufmanns von Venedig» und des «Sturm» eingerichtet, welche S. E. Goggin[3]) und A. R. Weekes[3]) für die University Tutorial Series veranstaltet haben; nur daß diese größeres Gewicht auf die Darstellung der Metrik und die Charaktere des Stückes legen und der Etymologie noch mehr Raum gewähren.

Gänzlich auf Examenszwecke zugeschnitten ist C. W. Crooks Ausgabe des «Hamlet»[4]): sogar die Redefiguren sollen hier am Hamlet geübt werden!

[1]) Teubner's School Texts, Standard English Authors. General Editors: F. Dœrr, H. P. Junker, M. Walter. 3. Shakespeare, Macbeth, edited by Frederic W. Moorman, with the Assistance of H. P. Junker. (a) Text, with a Frontispiece and a Map of Scotland, IV u. 87 S. (b) Notes. 70 S. B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin 1908. Preis: 1 M, geb. 1,20 M.

[2]) The New Hudson Shakespeare: (a) Julius Caesar, LI u. 174 S. (b) The Tragedy of Macbeth. LXV u. 159 S. [beide 1908]. (c) King Henry the Fifth, LV u. 176 S. [1909]. Introduction and Notes by Henry Norman Hudson, edited and revised by Ebenezer Charlton Black (Glasgow) with the Coöperation of Andrew Jackson George (Amherst). School Edition. Ginn and Co. [Boston & London]. Preis: à 2 s. net.

[3]) The University Tutorial Series. Shakespeare: (a) The Merchant of Venice. Edited by S. E. Goggin. XLVIII u. 130 S. (b) The Tempest. Edited by A. R. Weekes. XXX u. 119 S. London: W. B. Clive [1908]. Preis: à 2 s.

[4]) Shakespeare. Hamlet, Prince of Denmark. With Introduction, Text and Notes, Glossary, Examination Questions, and Index to Notes. By C. W. Crook. London: Ralph, Holland & Co., 1908. LIX u. 180 S. Preis: 2 s. net.

Diese Ausgabe ist zugleich ein trauriges Zeichen dafür, welch grobe Unkenntnis in der Geschichte seiner Muttersprache ein Engländer noch öffentlich verraten darf, ohne sich um jedes literarische Ansehen zu bringen; denn bereits zum sechsten Male tritt Herr Crook mit einer solchen Leistung auf den Plan.

Hier anreihen darf ich wohl einen Text des «Kaufmanns von Venedig», den G. F. Chambers[5]) auf die Lesedauer von zwei Stunden abgekürzt und *in usum delphini* zurecht gemacht hat. Aber wir werden es doch wohl mit Walter Scott halten müssen, der seinem Verleger Ballantyne über einen *Family Shakespeare* ärgerlich schrieb: *I say I care not if I never receive a gelded Shakespeare* (gedr. in der Zeitschrift *Literature* Bd. VI, S. 266). Beherzigenswert ist der Vorschlag, daß man solch gemeinsame Lektüre durch den Vortrag geeigneter Musikstücke einleiten und abschließen sollte. Indes die hier gebotenen modernen (übrigens herzlich alltäglichen) Kompositionen von C. Dick scheinen mir eher stimmungstörend. Anmutige elisabethanische Weisen wären da besser am Platze.

Einen ähnlichen Zweck, aber mit ganz anderen Mitteln, verfolgt T. M. Hardy in seinem eigenartigen Buche *An Evening with Shakespeare.*[6]) Hardy wählt elf Szenen aus Lustspielen und Romanzen, in denen ein Liedchen vorgetragen wird, und läßt die Situation während des Liedervortrages durch lebende Bilder verkörpern, die er sich durch Kinder dargestellt denkt. In welcher Weise dies geschehen soll, wird uns durch die Photographien dieser Tableaus nach der Aufführung in einer Londoner Volksschule vor Augen geführt. Während der lebenden Bilder erklingen die zugehörigen Shakespeare-Lieder, von einem Kinderchore teils a-capella teils mit Klavierbegleitung gesungen, und zwar möglichst in elisabethanischen Melodien, die in trefflichem Arrangement (von Hardy) dem Buche beigegeben sind. Eingeleitet wird jedes Bild durch eine in den Pausen vorzulesende Erklärung der betreffenden Situation, die sich auch über den Ursprung der kommenden Liedweisen verbreitet und damit doch wohl über das Verständnis der Volksschulkinder hinausgreift. Als Prolog geht dem Ganzen eine Stelle aus Ben Jonsons Lobgedicht voraus; und abgeschlossen wird die Aufführung durch ein Huldigungsbild vor Shakespeares Büste, zu der ein eigens für diesen Zweck gedichtetes und komponiertes Lied gesungen wird. Unsere deutschen Schulen, namentlich die Mädchenschulen, könnten sich manches in dem Buche für Schulfeiern zu Nutze machen.

Schon im vorigen Jahre (S. 359) hatten wir von dem dankenswerten Versuche zu berichten, Lambs Nacherzählungen durch Einfügung geeigneter Stellen im Shakespeare'schen Originalwortlaut lebensfrischer zu gestalten. Das neu hinzugekommene Bändchen über das «Wintermärchen»[7]) ist in

[5]) The Drawing-Room and School-Room Shakespeare. The Merchant of Venice. In Large Type Slightly Abridged for Reading Aloud. With a Musical Appendix arranged by Cotsford Dick. Edited by George F. Chambers. London: Hugh Rees, 1908. VIII u. 68 u. 8 S. Preis: 1 s.

[6]) The Lamb Shakespeare for the Young [Under the General Editorship of Professor J. Gollancz]: An Evening with Shakespeare. An Entertainment of Readings, Tableaux, and Songs set to the Old Tunes; arranged by T. Maskell Hardy. London, Chatto & Windus, 1908. IX u. 119 S. Preis: 2 s.

[7]) The Lamb Shakespeare for the Young [Under the General Editorship of Professor J. Gollancz]: The Winter's Tale. Illustrated by Helen Stratton; with Songs set to Music by T. Maskell Hardy. London, Chatto & Windus, 1908. 63 S. Preis: 1 s. 6 d. net. (School Edition 8 d. net.).

ebensolcher Weise, wie seine Vorgänger, durch reizende Bildchen von Helen Stratton verziert und mit der alten Melodie zweier Lieder ausgestattet.

Etwas Ähnliches erstrebt ein von Frau Andrew Lang herausgegebenes Kinderbuch *The Gateway to Shakespeare*[*]); nur daß hier die Lamb'schen *Tales* in ihrer ursprünglichen Form belassen sind und die Auszüge aus Shakespeares Dichtung jedesmal gesondert nachfolgen. Sieben Dramen werden uns in dieser Form vorgeführt: «Der Sturm», «Wie es Euch gefällt», «Lear», «Macbeth» und «Romeo und Julia». Eine dem kindlichen Fassungsvermögen sich anpassende Lebensbeschreibung von Shakespeare und der Geschwister Lamb ist vorausgeschickt. Das Ganze ist mit zahlreichen, oft nicht übel gelungenen Randbildchen sowie mehreren Vollbildern in teils farbigem, teils schwarzem Drucke belebt.

Würzburg. Max Förster.

Shakespeare in deutscher Sprache. Herausgegeben und zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. Band I: «Coriolanus», «Julius Caesar», «Antonius und Cleopatra». Berlin, Georg Bondi [1908]. 409 S.

Wir leben im Zeitalter der Monumentalausgaben. Wer auch nur mit einigem Interesse den Erscheinungen unseres Büchermarktes folgt, wird zugeben müssen, daß sich das äußere Kleid, in dem uns die Bücher dargeboten werden, in letzter Zeit zum größten Vorteil verändert hat. Deutschland, das lange hier auf einer niederen Stufe stand, darf sich jetzt unter die Ersten stellen. Und dies gesteigerte Interesse kommt nicht nur deutschen Büchern zugute, wir erinnern uns, daß unsere Literatur mehr wie jede andere aus der Kenntnis, dem Wettkampf und der Überwindung ausländischer Literaturen emporwuchs — darf man wenigstens so die Fülle von Übersetzungen deuten, die als alte und neue Texte in Prachtausgaben die Schaufenster unserer Buchläden zieren?

Bisher vermißte man gerade hier noch den Dichter, den wir uns unter den fremdsprachlichen am festesten erobert haben: Shakespeare. Schuld war daran vielleicht der heftige Gelehrtenstreit über den Wert unserer älteren Übersetzungen, über den die Leser des Shakespeare-Jahrbuchs unterrichtet genug sind.

Nun endlich liegt auch hier der erste Band einer Ausgabe vor uns, deren Ziele, die sie in Ausstattung und Text sich steckt, von allen auf das Freudigste begrüßt werden müssen. Die Absicht des Herausgebers ist es, die siebzehn von Schlegel selbst übersetzten Dramen «mit Berichtigung einiger Fehler und Mißverständnisse nach dem sprachlich gereinigten Texte aufzunehmen, die weiteren Hauptwerke in eigenen Neuübersetzungen, endlich «die relativ besten, ebenfalls sprachlich gesichteten nicht-Schlegel'schen Umdichtungen der geringeren Dramen» zu geben. Da der Herausgeber über

[*]) The Gateway to Shakespeare for Children — Containing a Life of Shakespeare, by Mrs. Andrew Lang, a Selection from the Plays, and from Lamb's Tales. With Sixteen Coloured Plates and many other Illustrations. Thomas Nelson and Sons: London, Edinburgh, Dublin, and New York. 336 S. Preis: 5 s. net.

die Auswahl dieser letzten Gruppe, die er für „seine Energie“ zu gering achtet, noch schweigt, so soll diese Einteilung auch hier nicht weiter erwähnt werden. Von den ersten beiden Gruppen aber gibt der erste Band mit den drei Römerdramen eine mit gutem Bedacht ausgewählte Probe. «Coriolanus» und «Antonius und Cleopatra» sind neu übersetzt, zu ihnen kommt ein Meisterwerk Schlegel'scher Übersetzungskunst, «Julius Caesar». Der Coriolanus war Dorothea Tiecks erster Versuch, und ist gewiß einer Neuübersetzung sehr bedürftig, auch «Antonius und Cleopatra» ist Baudissin wenig gelungen, so daß man Gundolfs Charakteristik nicht widersprechen wird, daß denen, «die unter Tiecks Autorität arbeiteten, Schlegels Begabung und Erlebnis fehlte». Von den späteren Übersetzungen ist Paul Heyse «Antonius und Cleopatra» auch wenig gerecht geworden, er gehört zu denen, «die Shakespeare sein Wesen rauben», weil sie ihn idealisieren. Sie lassen ihn lieber sagen, was am Schönsten ist, als wie es dasteht, wenn auch im Einzelnen manches Feine und Zarte gelungen ist.

Beide Stücke gehören der letzten Periode Shakespeares an, die Sprache ist in ihnen oft bis aufs Äußerste gedrängt und bilderkühn; der Übersetzer kann an ihnen am besten sein Recht und seine Kunst zeigen. In einer ausführlichen Einleitung legt Gundolf die Grundzüge dar, nach denen er arbeitet. Er will «den historisch gegebenen Shakespeare lebendig festhalten, so weit es der Genius der deutschen Sprache heute zuläßt». Diesen Genius charakterisiert er weiter: «Je mehr einerseits Zeitungsdeutsch und internationale Verständigungsrede die Wissenschaft nivelliert, desto eigenwilliger kann doch auch der Einzelne in die weiten regen Sprachmassen greifen, gerade weil unsere Zeit tief stillos ist, d. h. nicht durch inneren Rhythmus zu einer bestimmten Haltung und Höhe genötigt, weil ein Chaos aller Stile sich gebildet hat, darum sind für uns die Stile aller Zeiten und Zonen erst verfügbar geworden. Heute ist dem Einzelnen auferlegt, was früher das Zeitalter für ihn tat: Stil zu schaffen.» Ich fürchte, jedem, der aufmerksam diesen Satz liest, wird der Widerspruch, der darin liegt, in die Augen springen: Der Einzelne kann nicht Stil schaffen, er sei denn der Genius, der wie Dante, Luther, Shakespeare, Goethe das Zeitalter unter den Stil, den er schuf, zwang. Hier kann nicht die Frage sein, ob Gundolf und sein Kreis, den Stephen George beherrscht, sich diesen Großen anzuschließen wagen, sie liegt auf einem anderen Gebiete, das uns näher zu unserem Thema bringt: darf der Übersetzer überhaupt nach diesem Lorbeer greifen? Unsere ganz großen stil- und sprachbildenden Dichter, Goethe mit eingeschlossen, waren schlechte Übersetzer. Otto Gildemeister andererseits, der in seinen Übersetzungen, wohl gezeigt hat, daß ihm die Gewalt der lebendigen gegebenen Sprache zu Gebote stand, wie kaum einem Zweiten, bescheidet sich in der Vorrede zu seiner Cymbelineübertragung: «Der Übersetzer darf einerseits den herben Reiz dieser prägnanten überkühnen einschneidenden Diktion nicht zu konventioneller Glätte abschleifen, aber er kann andererseits nicht umhin, sich Freiheiten zu versagen, welche die Sprache nur dem selbständig schaffenden Dichter einräumt». Gundolf aber hat sich aus seinem Grundsatze, wie er ihn oben ausgesprochen, Freiheiten gezogen, die oft die Bedeutung seiner Übersetzung in Frage stellen. Es soll hier von vornherein betont werden, daß diese Übersetzung voll Verdienst ist, daß die Nachbildung häufig

prächtig gelungen ist, daß Kraft und Kühnheit seiner Sprache oft glücklich den Shakespeare'schen Geist trägt, immer aber nur so lange, als er in den für den Übersetzer gesteckten Grenzen bleibt, d. h. sich keine Neubildung der Sprache in Worten und Diktion erlaubt. Dem eigenen Wunsche des Übersetzers zu folgen, habe ich sein Werk durch Rezitation — er nennt es «Verlautbaren» und «gebärdetes Wort» — wirken lassen und anfangs nur da innegehalten, wo ich entweder den Sinn nicht fand oder die Vergewaltigung der deutschen Sprache zu groß war. Einige Beispiele werden dem Übersetzer vielleicht selbst zeigen, daß er sich durch die Nähe der beiden Sprachen zu anglisierenden Neuschöpfungen hat verleiten lassen, die sich unser Deutsch heute nicht gefallen lassen kann:

Hath widowed and unchilded many a one (Cor. V 6, 153)
Viel, die von ihm verwittvet und entkindet
hearts
That spaniel'd me at heels (Ant. IV 12, 21)
Herzen
Die mich umhündelt

und gleich darauf sagt Antonius, außer sich über Cleopatras Verrat, von sich:

this pine is bark'd
That overtopped them all
Am Tannbaum klafft es
Der alle überragt.

diese Stelle wird auch durch die Verteidigung in der Anmerkung nicht gerettet.

and be off to them most counterfeitly (Cor. II 3, 107)
und mit ihm ganz nachmacherisch auskommen.

Schlimmer noch sind eine Reihe von Übersetzungen, die sich dem Laut, aber nicht dem Sinne nach an das Original lehnen.

The ground shrinks before his treading (Cor. V 4, 20)
Der Grund schrumpft vor seinem Tritt
music, moody food (Ant. II 5, 1)
Musik, trübsinnig Futter.
the honoured mould
Wherin this trunk was framed (Cor. V 3, 21)
die verehrte Form
Worin mein Rumpf gewirkt.
What is that court'sy worth? (Cor. V 3, 27)
Was gilt die Beugung?
In the scuffles of great fights (Ant. I 1, 7)
in Geraufen großer Schlacht
She once being loof'd,
The noble ruin of her magic, Antony (Ant. III 10, 17)
Sie luvt, und er,
Antonius, ihres Zaubers edler Trümmer

Das Grimm'sche Lexikon gibt ein nautisches Substantiv, die Luv-Seite: nach dem Winde; ein Verbum gibt es nicht. Der Singular von die Trümmer heißt das Trumm und ist noch heute in der Bergwerkssprache gebräuchlich.

Grates me: the sum. (Ant. I, 1, 18)
Juckt mich das Ganze!

to grate heißt «kratzen», eine wörtliche Übersetzung — auch sie wird in einer Anmerkung verteidigt — ist aber hier sinnlos, Antonius wehrt die Boten mit einer Redensart des Überdrusses ab wie «hols der Henker», «laß mich ungeschoren» oder ähnliches.

your considerate stone (Ant. II 2, 112)
euer wohlüberlegter Klotz

Enobarbus, von Antonius zur Ruhe gewiesen, will sagen, er wolle stumm wie ein Stein, aber doch nachdenklich überlegend sein; wörtlich «nachdenklicher Stein» würde also verständlicher sein.

Go, you wild bedfellow (Ant. I 2, 51)
Geht, wildes Bettmädchen

Schlafkamerad oder Bettgenoß gibt die deutsche Sprache.

The business she hath broached me in the state (Ant. I 2, 178)
Die Trubel die sie angerührt im Staat.
nick'd his captainship (Ant. III 13, 8)
sein Feldherrntum kahl machen

zum Spottmachen ist der Sinn.

he married but his occasion here (Ant. II 6, 139)
Hier hat er nur seinen Bedarf geheiratet.

Der Sinn ist: nur aus Gelegenheit geheiratet.

In his livery
Walked crowns and crownets (Ant. V 2, 90)
Seine Troddeln trug Kron und Krönchen.

Warum hier die Abweichung von dem viel drastischeren Shakespeare'schen Bilde?

Andererseits wieder ist *The third o' the world is yours* (Ant. II 2, 63) mit Die drittel Welt ist euch doch zu anglisierend salopp übersetzt.

Die Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, nach welcher Richtung der Übersetzer meist fehlte: In dem Wunsche, auch klanglich dem Original nahe zu kommen, macht er von dem souveränen Recht, das er sich selbst zuschreibt, die Sprache zu modeln «aus dem Chaos aller Stile» sich einen eigenen zu schaffen, oft einen unerlaubten Gebrauch. Vielleicht findet er hier einige Winke, die weiteren Übersetzungen mit etwas größerer Vorsicht und geringerem Vertrauen in seine Grundsätze noch einmal durchzusehen. Es wäre schade, wenn solche Fehler das Gelingen so vieler anderer Stellen verdunkelte. An seine eigenen Worte möge er erinnert sein. «Das Element, in dem er (der Übersetzer) arbeitet, ist die Sprache einer bestimmten Zeit. So viele Sprachen und Zeitalter es gibt, soviel echte Nachbildungen sind möglich — in jeder freilich nur eine.» Macht er darauf

Anspruch, diese eine zu geben — und sein echtes Temperament, Kraft und Frische der Sprache berechtigen ihn hierzu —, so hüte er sich, daß nicht Schauspieler und Publikum sich weigern, einen Text mit so vielen undeutschen Ausdrücken anzuerkennen.

Ganz anders ist die Stellung des Herausgebers zu der Schlegel'schen Übersetzung. Hier hat er zwei Originale vor sich, die Ehrfurcht verlangen; hier versprach er nur die Tilgung «einiger Fehler und Mißverständnisse Schlegels nach dem sprachlich gereinigten Text». Es ist vielleicht schon eine Überschreitung dieses Versprechens, wenn er überall da, wo Schlegel es sich erlaubt hat, eine Zeile um des vollen Sinnes willen einzufügen, die Stelle auf den Shakespeare'schen Umfang zusammengezogen hat; doch soll das gerne begrüßt werden, wenn es gelingt wie III 1, 187—89, selbst wenn manch glücklicher Schlegel'scher Ausdruck zurücktritt oder die Zeilen 204 bis 210 der gleichen Szene. Besser noch in der Rede des Antonius an Caesars Leiche (III 2, 225—27). Auch die in den Anmerkungen angegebenen Verbesserungen sind gut, so besonders V 1, 61—62 sagt Cassius von Octavius

A peevish school-boy, worthless of such honour,
Join'd with a masker and a reveller

Schlegel übersetzt

Ein launisch Bübchen, unwert solchen Ruhms,
Gesellt zu einem Wüstling und 'nem Trinker.

Gundolf vortrefflich

Ein läppischer Schulbub, unwert solchen Ruhms,
Gesellt zu einem Strohmann und 'nem Wüstling.

Zu solchen zulässigen Verbesserungen kommen nun aber zahllose kleine Änderungen des Schlegel'schen Textes, bei denen man immer wieder fragt, warum? Jeder kann sich durch vergleichende Lektüre überzeugen, wie unnötig sie meistens sind.

If Caesar carelessly but nod on him
Nickt Caesar nur nachlässig gegen ihn (Schl.)
Wenn Caesar nur nachlässig auf ihn nickt (G.)
high-sighted tyranny frech gesinnt (Schl.), hochgestiegen (G.)
ungentle looks, finsterm Blick (Schl.), hartem Blick (G.)
Fierce fiery warriors, wildglühende Krieger (Schl.), wild glutrot . . . Krieger (G.)

Horses did neigh, and dying men did groan
Da wiehern Rosse, Männer röcheln sterbend (Schl.)
Zum Rosse-wiehern stöhnten Sterbende (G.)
I should do Brutus wrong, and Cassius wrong
So tät ich Cassius und Brutus Unrecht (Schl.)
So würd ich Brutus schaden, Cassius schaden.

Do wrong wird in der Stelle (III 2, 128 ff.) noch zweimal in «schaden» geändert. *Why comest thou?* Weswegen kommst du (Schl.), Was willst du hier (G.) *Itching palm*, das Schlegel auch nicht sehr glücklich mit «hohler Hand» übersetzt, gibt Gundolf zweimal als «grapsige Hände».

Auch die oft zitierte Stelle:

Let me have men about me that are fat;
Sleek-headed men, and such as sleep a-nights
Laßt wohlbeleibte Männer um mich sein
Mit glatten Köpfen und die Nachts gut schlafen (Schl.)
Laßt wohlbeleibte Leute um mich sein,
Glatt-haarige Leute und die nachts gut schlafen. (G.)

So kann man wohl alle zwanzig Verse eine Veränderung finden, die mehr oder minder unnötig uns täuscht, wenn wir den nur von einigen Fehlern gereinigten Text von Schlegel erwarten.

Ein Wort möge noch zum Schluß über die Ausstattung des Buches gesagt werden. Format, Papier und Typen wirken durchaus wohltuend. Der schwere schwarze Rand, der jedes Blatt gleichmäßig umgibt, drückt leider den Druckspiegel zu sehr; vielleicht hätte der Rahmen zwei Seiten zu einem ganzen umschließend ein etwas freieres Bild gegeben.

Heidelberg. Marie Gothein.

Sir William Temple, Upon the Gardens of Epicurus, with other XVIIth Century Garden Essays. Introduction by Albert Forbes Sieveking. [The King's Classics.] London, Chatto and Windus, 1908. LXXI + 272 pp. 1 s. 6 d.

Perdita: Carnations and streak'd gillyvors,
Which some call nature's bastards: of that kind
Our rustic garden 's barren . . .

For I have heard it said
There is an art which in their piedness shares
With great creating nature.

Polixenes: Say there be;
Yet nature is made better by no mean,
But nature makes that mean: so, over that art
Which you say adds to nature, is an art
That nature makes. You see, sweet maid, we marry
A gentler scion to the wildest stock,
And make conceive a bark of baser kind
By bud of nobler race: this is an art
Which does mend nature, change it rather, but
The art itself is nature. (*The Winter's Tale* IV 4.)

Kann sich die Gartenkunst ein schöneres Motto wünschen? «*The art itself is nature*», dies weise, in alle Geheimnisse des Kunstschaffens dringende Wort, klingt doch wieder nur wie eine Umschreibung von «Gartenkunst»; denn wenn jemals eine Kunst sich mit der Natur verschwistert hat und unmittelbar durch sie wirken muß, so ist sie es. Und sind die Worte, die der weise Polixenes der lieblichen Perdita zuruft, nicht auch geeignet, den

Kampf zu beleuchten, der in England vor einigen Jahrzehnten wieder heftiger entbrannt, in der letzten Zeit auch nach Deutschland seine Wogen herüber gebrandet hat: Hie Kunstgarten — hie Naturgarten! Das sind aber gar unglückliche Schlachtrufe, jeder Garten ist ein Kunstgarten, denn «*nature is made better by no mean, but nature makes that mean*», und die Frage kann nur sein, ob im Garten die Natur nach malerischen oder architektonischen Gesichtspunkten sich den Gesetzen der Kunst verschwistern soll. In England hat, seit im Anfange des 18. Jahrhunderts das große Schisma die europäische Gartenkunst in zwei Lager gespalten hat, dieser Kampf nicht geruht. In Deutschland, das bisher nie wirklich neuschöpferisch der Gartenkunst ein nationales Gepräge gegeben hat, war diese im Laufe des 19. Jahrhunderts so sehr zu einem Stiefkind geworden, daß man sie mit Hohn und Spott aus der Reihe der Künste ausstieß, und doch hatte sie zweifellos in Italien im Zeitalter des Barocks in vorderster Reihe gestanden, und die englischen Ästhetiker des 18. Jahrhunderts hatten sie in den Mittelpunkt des Interesses erhoben. England hat sich überhaupt literarisch am stärksten mit den Fragen nach den Gesetzen dieser Kunst beschäftigt. Das kleine vorliegende Bändchen aus «*The King's Classics*» umschließt eine Reihe von Gartenessays, in denen die bedeutendsten Gartenschriftsteller des 17. Jahrhunderts in einigen ihrer charakteristischsten Äußerungen zusammengestellt werden. Und diese Schriftsteller: Sir William Temple, Abraham Cowley, Sir Thomas Brown, Andrew Marvell, John Evelyn, sind nicht nur Zeitgenossen, teilweise einander nahe befreundet, sondern besonders wichtig, weil sie uns das Gartenbild festhalten, wie es sich in seinen besten Beispielen und Forderungen unmittelbar vor dem großen Umschwung gestaltet hatte. Ja ein aufmerksames Auge wird leicht in diesen Essays Anzeichen und Vorbereitungen des Kommenden, so besonders in Sir William Temples berühmter Abhandlung über «den Garten des Epikur», finden.

Der Herausgeber hat in seiner 47 Seiten langen Einleitung diese, wie überhaupt die historisch-kritischen Fragen der Gartenkunst nur zu Anfang flüchtig gestreift. Ihm lag vielmehr daran, uns ein persönliches Bild der fünf Charakterköpfe, die er in seinem Bändchen vereinigt, zu geben. Diesen Vorsatz hat er auch so glücklich durchgeführt, diese Gestalten mit lebendigen klaren Umrissen auf den Hintergrund dieses für England so bedeutsamen Jahrhunderts gesetzt, daß wir ihm verzeihen wollen, wenn er, wie er selbst gesteht, manchmal etwas «vom Pfade — vom Gartenpfade abirrt».

Sir William Temple malt sich in seinem Essay nun allerdings selber am besten. Wir sehen den geistvollen Schüler Epikurs und Gassendis, wie er sich auf seinem Landgut von den Geschäften ausruht in der Pflege seines Gartens, einer Beschäftigung, der sich Könige und Philosophen zugeneigt haben wie der gemeine Mann — etwas, wofür kein Mensch zu hoch oder zu niedrig sei. Bereitwillig wird er dem Staate, wenn er ruft, seine Kräfte zur Verfügung stellen, aber wie jene Eläer, von denen Polybius berichtet, ist er stolz darauf, daß er fünf Jahre nicht in die Stadt gekommen ist, obgleich er sie fast vor der Türe hat und dort ein Haus besitzt, das immer bereit ist, ihn zu empfangen. Mehr noch als er sich selber bewußt ist, schließt er sich mit solcher Gesinnung an die alten griechischen Philosophen an. Denn nicht nur Epikur, nach dem er seinen Essay benennt und der

nach einer Äußerung des Plinius traditionell als eine Art «Erfinder der Gärten» gilt, sondern auch das Leben der anderen großen Philosophen seit Plato und ihrer Schulen spielt sich in ihren Gärten ab. So daß sie alle, Plato an der Spitze, wenn auch nicht die Erfinder, doch wichtige Faktoren in der Entwicklung der Gartenkunst sind. Und wie einst Plato in seinem Garten begraben wurde, wie sich Theophrast von den Freunden und Schülern testamentarisch ein Grab bestellte, so bestimmt auch Sir Williams Testament, daß sein Herz in seinem Garten von Moor Park südlich der steinernen Sonnenuhr 6 Fuß unter der Erde ruhen sollte.

Mehr noch als Sir William Temple verdankt der Historiker und Freund der Gartenkunst John Evelyn. Dieser echte Sohn des 17. Jahrhunderts, «der die Möglichkeit in sich vollendet, zugleich ein Weltbürger und ein Patriot zu sein, war in allem, was er erfaßte, ob Malerei, Architektur, Forstwesen, Landbau, Gärten, Kupferstich, Gründung von Bibliotheken, Religion, Handel, Lucrez' großes Gedicht, die Neugestaltung von London, die Struktur der Erde, Abschaffung der Rauchbelästigung, ja Mode, Torheit der Kleidung seiner Zeit, ein Erster, ein Pionier, Reformer, Verbesserer». Der Herausgeber gesteht in diesen Charakter verliebt zu sein, diese Liebe half ihm, auf wenigen Seiten ein höchst anschauliches Bild dieses Charakters zu entwerfen, der in der Tat einer der interessantesten Menschen dieses an interessanten Köpfen wahrhaftig nicht armen Jahrhunderts für England war. Die Zusammenstellung aus seinen Schriften, besonders die so überaus reizvollen und wichtigen Schilderungen der französischen und italienischen Gärten aus seinen Tagebüchern, werden äußerst dankenswert empfunden werden. Daß Evelyn auch zugleich prophetisch auf die Notwendigkeit der Gründung von Gartenstädten hingewiesen hat, ist für die endliche Einlösung dieser Forderung nach 250 Jahren gewiß ein interessanter Faktor. Umso mehr ist immer wieder zu bedauern, daß sein großes Werk über den Garten, das auch eine Geschichte enthalten sollte, nicht über ein Schematisieren herausgekommen ist.

Evelyn war Royalist, so daß die Revolution ihn jahrelang aus der Heimat verbannte, was seinen Tagebüchern den Reichtum an Farben eingetragen hat. Ihm politisch verbunden und nahestehend als Freund war der Dichter Abraham Cowley, der in pindarischem Schwung seiner Gartensehnsucht Ausdruck verleiht, dem Lebenswunsche, der ihm nie erfüllt, seine Tage in einem kleinen Hause in einem großen Garten zu beschließen.

Das künstlerisch Feinste in Sievekings Einleitung ist das Doppelbild, das er von Cowley und seinem Mitbewerber um den Dichterlorbeer, Marvell, entwirft. Marvell ist leidenschaftlicher Revolutionär, lateinischer Sekretär Miltons, wie Cowley bei Henriette Maria. Cowley verfaßt eine pindarische Ode gegen Cromwell, während Marvell in Horazischem Stil eine zu seinen Ehren veröffentlichte. Man muß das nachlesen, um zu empfinden, daß diese beiden Charaktere unter Sievekings Pinsel etwas von jener Schilderung erhalten haben, wie sie Wordsworth in Excursion (Buch VI) von den beiden politischen Gegnern entwirft, die die Einsamkeit zu Freunden gemacht und die ein Rasenhügel deckt.

Etwas stiefmütterlich im Texte besonders kommt der wunderliche Heilige, stupende Gelehrte und Gartenmystiker Sir Thomas Browne fort,

auch er ein Freund John Evelyns, an den ein Teil seiner Gartenschriften gerichtet ist. Sein Hauptgartenwerk heißt «Der Garten des Cyrus oder das Parallelogramm des Quincunx, die Netzwerkpflanzung der Alten, künstlerisch, natürlich und mystisch betrachtet». Um den Titel zu erklären, müßte man eine Abhandlung schreiben. Quincunx ist die Pflanzungsweise mit versetzten Reihen, wodurch im Einzelnen folgende Figur sich bildet ⁘ Doch Sir Thomas' Scharfsinn findet, wie Coleridge bemerkt, «Quincunx im Himmel droben, Quincunx auf der Erde, Quincunx im Menschengeist. Quincunx im Knochenbau, in den optischen Nerven, in den Wurzeln der Bäume, in Blättern und überall». Der Herausgeber entschuldigt sich, daß er wegen Raummangels nur Auszüge und meist recht kurze aus Browne geben konnte, und schwerer noch scheint ihm zu fallen, daß er aus eben dem Grunde auf so viele Anmerkungen verzichten mußte, zu denen dieser Schriftsteller mit seiner obstrusen Gelehrsamkeit Anlaß hätte geben können. Einige davon werden uns schnell noch in der Einleitung vorgesetzt, während er die anderen mit leisem Seufzer unterdrückt. Fast aber will es einem dünken, daß Sir Thomas Browne nur eine Stätte in diesem Bändchen erhalten habe, weil ohne ihn der Quincunx im Aufbau nicht hätte zu Stande kommen können. Jedenfalls wäre Sir Thomas mit der Figur zufrieden gewesen

Temple Cowley

Browne

Marvell Evelyn

Doch Scherz beiseite. Jeder, der sich für Gartengeschichte interessiert, wird an dieser Publikation reiche Freude und Anregung finden, die noch vermehrt wird durch fünf Abbildungen englischer Schlösser aus einem sonst wenig bekannten deutschen Werke eines Kupferstechers Johann Baptiste Homann aus der Schule der Sandrart und Funck.

Heidelberg. Marie Gothein.

H. de Vocht, De Invloed van Erasmus op de Engelsche Tooneelliteratur der XVI^e en XVII^e Eeuwen. Erste Deel. Shakespeare Jest-Books. — Lyly. [Uitgaven der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal & Letterkunde, V^e Reeks, Nr. 17.] Gent, A. Siffer, 1908. XVI + 287 pp. 4,00 fl.

Belgien, das uns die Bibliotheka Erasmiana geschenkt hat, gibt uns jetzt auf eine dankenswerte Anregung Bangs hin eine Erstlingsarbeit von H. de Vocht über den Einfluß von Erasmus auf die dramatische Literatur Englands im 16. und 17. Jahrhundert. Einstweilen liegt nur der erste Teil vor; der zweite soll sich mit Erasmus' Einfluß auf Ben Jonson, Chapman und Marston beschäftigen. Außerdem verspricht der Verfasser noch als selbständige Beilage drei frühe englische Übersetzungen von Stücken der Colloquia des Erasmus: *The Pylgrimage of Pure Deuotyon, Polyphemus and of Thynges and Names* und *The Properties of Shrowde Shrewes and Honest Wyues.*

Die einleitenden Kapitel des ersten Teils behandeln kurz die Beziehungen Erasmus' zur englischen Nation und seinen englischen Freunden, Beifall und Angriff, die er dort erfuhr, und den Einfluß, den sein zweites Vaterland England, besonders durch seine Freunde Colet und More, auf ihn ausgeübt. Viel größer war naturgemäß seine Einwirkung auf England. Einmal wurden seine Colloquia Schullektüre neben Ovid, Seneca und Terenz, sie wurden sogar, was de Vocht nicht zu wissen scheint, auf der Lateinschule in Stratford gelesen (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLIV, 352), zum anderen waren in den Schulen auch einzelne seiner grammatischen und theologischen Werke in Gebrauch.[1]) Ferner mußte seit 1547 jeder *parish* ein Exemplar von seinen Paraphrasen des Neuen Testamentes besitzen, ja noch im Elisabethzeitalter enthielt das Private Prayerbook einige seiner lateinischen Gebete.

Der nächste Abschnitt enthält eine gründliche Untersuchung über Erasmus Einwirkung auf die sogenannten Shakespeare Jest-Books, die jetzt noch durch die glänzenden Darlegungen Stiefels über die englischen Schwankbücher in Anglia XXXI (1908) ergänzt und berichtigt wird. Doch behält de Vochts Arbeit daneben ihren Wert, einmal dadurch, daß er stets die Belege mitteilt, zum anderen durch gelegentliche genauere Angaben, wo die Stellen bei Erasmus zu finden sind, so z. B. bei *Mery Tales and Quicke Answeres No. 123 and 124.* Bei Nr. 125 wird Stiefel sogar berichtigt, der zu Unrecht auf Gasts Convivium Sermonum als Quelle verweist. Bei den anderen Jest-Books ist die Ausbeute nicht groß, nur einige wenige Schwänke in *Scoggins Jests, Jack of Dover* und *Pasquils Jests* kommen in Betracht. Auch hier wird wohl durch Stiefels weitere Arbeiten noch manches ergänzt werden. Zu bedauern ist, daß der Verfasser in diesem Abschnitt nicht auf die zahlreichen englischen Übersetzungen von Werken Erasmus' eingeht, was die gegebene Grundlage für die weiteren Ausführungen gewesen wäre. Wir brauchten uns dann nicht so oft vergeblich zu fragen, ob Übersetzung oder Original benutzt worden ist. Auch auf eine andere interessante Erscheinung, die de Vocht nicht erwähnt, möchte ich in diesem Zusammenhang noch hinweisen: Der große Humanist ist eine stehende Figur, meist komischer Art, in der englischen Schwank- und Romanliteratur des 16. Jahrhunderts geworden, worüber ich genauer in einer demnächst erscheinenden Schrift über die Anfänge des englischen Prosaromans handeln werde.

Reich an neuen Aufschlüssen ist der Abschnitt über die Beziehungen Lylys zu Erasmus, der im Sinne des kleinen Aufsatzes von Bang und de Vocht in Engl. St. 36, 385 ff. weiterbaut. Hier erfahren wir endlich, woher Lyly seine mannigfaltige Gelehrsamkeit bezog. Nicht Plinius und Plutarch haben die berühmten naturwissenschaftlichen Gleichnisse geliefert, sondern Erasmus' Parobolae sive Similia. Hier finden sich selbst jene wunderlichen Produkte wie die Schlangen Jaculus und Porphirius, das Kraut Trifole und der Stein Thyrrenus, die Bond noch als freie Erfindungen Lylys bezeichnet hatte. Der Verfasser geht mit großer Vorsicht zu Werke. An vielen Stellen, wo er es offen läßt, ob Lyly aus

[1]) Vgl. darüber jetzt noch Foster Watson: The English Grammar Schools to 1660. Cambridge, Univ. Press 1908, p. 329 ff.

Erasmus' Similia oder aus Plutarch oder Plinius geschöpft hat, würde ich a priori das erstere annehmen.

Weiterhin werden viele der gelehrten Monologe und Gespräche im Euphues wie Stellen in den Dramen auf die Colloquia Familiaria zurückgeführt, ferner viele der historischen Anspielungen, besonders die Diogenes-Partien in *Alexander and Campaspe*, auf Erasmus' Apophthegmata. Am schwierigsten war der Einfluß der Adagia auf Lylys Sprichwörter nachzuweisen, denn jene finden sich zum großen Teil auch in den anderen Werken des Humanisten, bei antiken Schriftstellern und in Lexiken und Enzyklopädien der Zeit. Für eine große Anzahl im Euphues wie in den Dramen hat indessen de Vocht direkte Entlehnung aus Taverners weit verbreiteten *Proverbes or Adagies*, einer Übersetzung von Erasmus' Adagia, feststellen können. Ähnlich steht es mit Erasmus' Moriae Encomium, wo der Einfluß gleichfalls schwer festzustellen ist, da so vieles daraus Gemeingut einer Menge von Autoren geworden war. Im Anhang endlich wird noch nachgewiesen, daß Lyly auch in seiner Streitschrift *Pappe with an Hatchet* und in einigen seiner Gedichte sich an Erasmus anlehnt. Vortreffliche Stellen- und Wortregister bilden den Schluß des Bandes.

Das beste aber an dem Werke ist die Perspektive, die er für weitere Untersuchungen in der gleichen Richtung eröffnet. Wie viel von dem scheinbar der Antike entlehnten Gute der Elisabethaner mag auf die Humanisten, mag besonders auf Erasmus zurückgehen! Es wäre schwer gewesen, ein zeitgemäßeres Thema als das vorliegende zu finden.

Marburg i. H. Friedrich Brie.

Heralds and Heraldry in Ben Jonson's Plays, Masques, and Entertainments by Arthur Huntington Nason. New York City, University Heights, 1907. 164 pp.

Heraldik war Modesache in Ben Jonsons Zeit infolge des eingetretenen Verfalles der alten strengen Ritter-Heraldik. Seit 1568 war den Wappenkönigen das Recht verliehen, eigenmächtig gegen festgesetzte hohe Spesen Wappen zu vergeben und die damit verbundenen Standeserhöhungen vorzunehmen. Das war Jahre hindurch von reich gewordenen Leuten ausgenutzt worden und eine ungezählte Menge neuer «Gentlemen» stolzierte in England umher, Sitten und Gebräuche der alten Ritter nachahmend und deren Sprache (heraldische Fachausdrücke) in immer größer werdende Kreise tragend. Nason erforscht zunächst die heraldischen Anschauungen dieser Zeit nach Quellen, die in Deutschland nicht zugänglich sind, darunter «The Accedens of Armory by Gerard Legh», ein Buch, das von 1562—1612 sieben Auflagen erlebte und von allen den vielen Verfassern englischer heraldischer Bücher im Anfang des 17. Jahrhunderts (auch von Guillim) als Quelle genannt und benutzt worden ist. Nason hat an dem «garrulous and delightful Legh» sachlich viel zu tadeln, entnimmt ihm aber seine Kenntnisse der «heraldry as it was popularly known and practised in Jonson's day» und gibt in den drei ersten, sowie im fünften Kapitel seines Buches den Inhalt

der «Accedens», befreit von allem überflüssigen Wust in eigener Anordnung wieder. Diese vier Kapitel, das vierte (nach Glover) und das sechste (nach Solicitor General Dodridge und nach dem Herold Thynne geschrieben) bilden den ersten Teil des Buches. Leider bearbeitet Nason nur soviel von dem Inhalt der «Accedens», als er im zweiten Teil zur Erklärung der Heraldica Jonson's gebraucht. Hätte er in seiner klaren übersichtlichen Weise auch den Rest gebracht, so würde man in dem ersten Teil einen Leitfaden zur Einführung in die englische Heraldik von 1600 begrüßen können, wie er zweckentsprechender nicht gedacht werden kann. Am Schlusse des vierten Kapitels, in dem die Regeln gelehrt werden, nach denen die Anordnung der einzelnen Wappen für eine Zusammenstellung (achievement) festzusetzen ist (marshalling), stellt er sich die Aufgabe, für die Lady Pecunia in Jonson's «The Staple of News» das «achievement» zu finden. Er sucht erst die Stellen in dem Stück zusammen, die von ihrer Abstammung handeln, entwirft ihre Stammtafel und bestimmt dann die Reihenfolge ihrer in einem Rautenschild zusammenzustellenden Wappen. Er tut dieses, um «some knowledge of the theory and practise of Marshalling» zu zeigen; auf seine Texterklärung hat es keinen Einfluß. Im sechsten Kapitel, das vom Heralds-Kollegium handelt, ist die Nachricht von Interesse, daß der Clarencieux king of arms Cook (1566—92) 500 Wappen eigenmächtig verliehen (also doch verkauft) haben soll. Es ist dies derselbe Cook, von dem auf dem zweiten Wappendiploms-Entwurf für John Shakespeare — des Dichters Vater —, 1596, der Vermerk steht: «This John shoeth? A patierne? therof under Clarenc' Cook hand — paper XX years past.»

Leghs Wappenangaben sind ungenau. In der Zusammenstellung für die Herzöge von Norfolk fehlt der rote Pfeil durchs Maul an den beiden vorkommenden Löwen. Es ist möglich[1]), aber nicht wahrscheinlich, daß dieses Zeichen erst später in die Wappen gesetzt worden ist. Beim Havardwappen[2]) enthalten Blasonnierung und Zeichnung Irrtümer und — was noch als größerer Fehler zu betrachten ist — sie stimmen nicht miteinander überein. Die sechs fußgespitzten Kreuzchen sind richtig als Wiederkreuzchen (croix recroisetées) gezeichnet, aber falsch als «botone» Kleeblattkreuzchen blasonniert; der Innenbord im Schildchen ist richtig «counterflowered» blasonniert, dieses aber aus der Zeichnung nicht zu erkennen; der Löwe im Innenbord ist «naissant» wachsend, also richtig als «demilion» blasonniert, aber falsch als «rampant» aufrecht gezeichnet. Der rechte Schildhalter im Wappen des Barons wird als «Mantiger» blasonniert, müßte also mit einem Manneskopf, mit Büffelhörnern (auch mit Drachenfüßen und Skorpionsschwanz) gezeichnet sein.

Im zweiten Teil wird die Numerierung der Kapitel nicht fortgesetzt; es folgen die Titel der Theaterstücke Jonsons nach dem ABC geordnet, dann seine Maskeraden usw. nach der Reihenfolge der Gifford-Cunninghamschen Ausgabe. Unter den Titeln folgt der Wortlaut der ausgesuchten Stellen, darauf die Erklärungen unter Bezeichnung der Seiten, auf denen

[1]) Die Möglichkeit ist mir von einem hervorragenden Heraldiker bestritten worden.

[2]) Jetzt «Howard» geschrieben.

die Fachausdrücke im ersten Teil behandelt wurden. Man findet jedes heraldische Wort so oft erklärt, wie es vorkommt und öfter, falls es im ersten Teil schon besprochen war. Diese Einrichtung wirkt störend beim Durchlesen des Ganzen, ist aber für jedes Nachschlagen außerordentlich bequem und mag dem Verfasser die Kritik seines Freundes eingetragen haben, der von dem Buche sagte: «it beats a dictionary». Im «Poëtaster» soll das Wappen des Crispinus in Beziehung stehen zu dem Namen des Dichters Marston. Diese Annahme scheint mir unheraldisch zu sein. Sie gründet sich in der Hauptsache darauf, daß das «Rot» in Crispinus' Wappen mit «Mars» angesprochen werden könnte. Dies durfte in jener Zeit nur geschehen, wenn es sich um Blasonnierung eines hochfürstlichen Wappens handelte. Bei der Aufsprache des Rot in Crispinus' Wappen konnte man an «Gules» denken, allenfalls auch an «Sanguine», niemals aber an «Mars», womit obige Annahme ganz unwahrscheinlich wird. Die übrigen angeführten Stellen erhöhen vielfach die Ironie und den Sarkasmus des Textes, besonders wenn es sich um heraldische Verhältnisse der Zeit handelt, die Jonson reichlich bedenkt, so daß er uns ein gutes Bild von ihnen schafft: Die bis dahin in höchsten Ehren gehaltene Beiwohnung der Herolde bei Begräbnissen scheint schon stellenweise ihrer hohen Unkosten wegen testamentarisch verboten worden zu sein (Staple of News). Das Alter der Wappen scheint schon von dem hohen Werte, der ihm früher beigelegt wurde, eingebüßt gehabt zu haben (Epicœne). Unwürdige Personen müssen schon in den Heroldsämtern angestellt gewesen sein (Staples of News). Der so geschilderte Pursuivant Piedmantle beweist seine Unfähigkeit hauptsächlich durch Fehler, die er beim Aufreißen des Wappens der Lady Pecunia macht. Ein Geldprotz, der sich Wappen, Livreen usw. von den Herolden kauft, wird in «Every Man out of his Humour» geschildert. Der Höhepunkt der Satire gegen ihn (Sogliardo) liegt in dem ihm verliehenen (als «redend» gedachten) Wappen Der Schild ist überladen mit Schildfiguren und Farben. so daß er einer bunten Narrenjacke ähnlich sieht, das Schildhaupt gleicht einem Tische, auf dem ein Schweinskopf angerichtet ist und die Helmzier ist ein Eber ohne Kopf rampant, d. h. aufrecht, «a swine without a head. without brain, wit, anything indeed, ramping to gentility». Aus einer von Sogliardos Repliken ist zu entnehmen, daß die heraldischen Fachausdrücke in der Umgangssprache noch nicht verstanden wurden. So viele, das Verfallen der Heraldik begründende Umstände wird man selten auf einer Stelle zusammengetragen finden. Das Buch ist ein treffliches heraldisches Nachschlagebuch für die Werke Ben Jonson's und kann mit Leichtigkeit auch zu einem solchen für die Werke Shakespeares und seiner Zeitgenossen werden, wenn der erste Teil durch Überarbeitung des ganzen Inhalts der «Accedens Legh's» vervollständigt würde.

Charlottenburg. Alfred von Mauntz.

Magnyfycence. A Moral Play by John Skelton. Edited by Robert Lee Ramsay, Ph. D., From the Edition in Univ. Library, Cambridge. With Introduction, Notes, and Glossary. Early English Text Society. Extra Series, XCVIII. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1906 (issued in 1908). CC + 100 pp. 7 s. 6 d.

Mit einer Bescheidenheit, die sich selbst im Lichte steht, hat Ramsay seiner vortrefflichen Ausgabe ein schlichtes, nichtssagendes Titelblatt vorgesetzt, das dem nicht Eingeweihten nur wenig von dem reichhaltigen Inhalt des Bandes andeutet. Dabei hebt dieser gleich mit einer breit geschriebenen Einleitung von fast 200 Seiten an, die man als eine selbständige Abhandlung über Magnyfycence und die ganze Gattung der Moralitäten betrachten muß. Ihr erster Teil gilt einer allseitigen Spezialuntersuchung von Magnyfycence, das uns indessen doch nur ganz verständlich werden könnte durch einen Vergleich mit den anderen, bis jetzt noch nicht wieder aufgefundenen Moralitäten Skeltons. Mit vollem Recht geht Ramsay bei der Betrachtung des Stückes nicht von den Satiren Skeltons aus, sondern bringt es in Zusammenhang mit dem damaligen Drama und weist ihm als einer Moralität ohne theologische Tendenz eine mittlere Stellung zwischen den älteren Moralitäten, von denen uns dreizehn bis zum Jahre 1520 erhalten sind, und den späteren *interludes* an. Noch steht im Mittelpunkt der Kampf der beiden Parteien um den Menschen, noch heißen die Figuren *Vertues* und *Vices*, aber es sind nur noch halbe Allegorien, hinter denen man schon die Typen der guten und schlimmen Höflinge und Politiker erkennt. Tod und Himmel der alten Moralitäten sind durch Unglück und Wiedereinsetzung in den alten Glanz ersetzt. Auch gilt es nicht mehr die Rettung der Seele, sondern die Erhaltung weltlichen Glücks; nicht mehr der Mensch, sondern der Herrscher steht im Mittelpunkt.

Aus Anspielungen auf die Knickrigkeit von König Franz und die gespannten Beziehungen zwischen Frankreich und England weiß Ramsay mit großer Wahrscheinlichkeit die Entstehung des Stückes in die Jahre 1515 bis 1518 zu verlegen. Technisch zerfällt es deutlich in fünf Teile, für die Ramsay die Bezeichnung *stages* einführt. In seiner Ausgabe hat er dann noch zur großen Annehmlichkeit des Lesers nach kontinentalem Muster diese *stages* nach dem Eingang und Abtritt der Personen in fortlaufend gezählte Szenen zerlegt. Die Figuren zerfallen in Magnyfycence, die *Vices*, die *Vertues* und eine vierte Gruppe, die ungewöhnlicherweise aus *Adversity* und *Poverty*, den Strafvollziehern, besteht. Dabei führt Ramsay den Nachweis, daß Skelton den herkömmlichen Bestand von allegorischen Figuren durch Entlehnungen aus Aristoteles und dem Narrenschiff ergänzte. Die szenischen Angaben im Stücke sind zu spärlich, als daß sich etwas Wesentliches für unsere Kenntnis der damaligen Bühne und Inszenierung herauslesen ließe. Sehr geschickt sind jedoch manche Mängel im Aufbau des Dramas aus der Tatsache erklärt, daß es nur für vier Schauspieler und einen Knaben berechnet war. Außerordentliche Schwierigkeiten bot die Metrik, die wohl die interessanteste Seite an Magnyfycence darstellt. Ich möchte Ramsay darin Recht geben, wenn auch nur, weil ich nichts besseres weiß, daß der Langvers nicht fünfhebig, sondern als ein *long four-stress verse*

vierhebig zu lesen ist, neben dem dann noch der kürzere *four-foot verse* vertreten ist. Beide finden sich auch schon nebeneinander in früheren Dichtungen Skeltons, auf die Ramsay nicht zurückgreift. Beide sind im Begriff sich mit einander zu vermischen und von beiden abgeleitet sind nach Ramsay die beiden zweihebigen Versarten des Dramas, die einfach Halbverse der vierhebigen darstellen und sich demgemäß in einen längeren und kürzeren Halbvers scheiden. Der letztere soll identisch sein mit dem sogenannten skeltonischen Metrum, dessen Ursprung wir hier klar vor Augen hätten. Zu diesen Schlüssen über die Kurzverse konnte Ramsay nur durch eine einseitige Betrachtung von Magnyfycence kommen. Er vergißt, daß sich sämtliche Versmaße schon lange vorher in anderen Dichtungen Skeltons finden. Wo der skeltonische Vers zuerst auftritt (ca. 1506, Dyce I 168 ff., 51 ff.), begegnet er zunächst durcheinander zweihebig und dreihebig, ferner ganz für sich, unvermischt mit irgendwelchen anderen längeren Versmaßen, und außerdem nicht in Reimpaaren, sondern in durchreimenden unstrophischen Gebilden verschiedener Länge. Wäre der skeltonische Vers, wie Ramsay meint, aus der kürzeren vierhebigen Langzeile durch Caesurreim entstanden, so müßte man doch bei Skelton zunächst solchen Versen mit Caesurreim oder paarweise gereimten Kurzversen begegnen, was dasselbe wäre, und ebenso Versgruppen, wo der Satz und der Reim entsprechend der Gliederung der Langzeilen nach der zweiten, vierten oder sechsten Kurzzeile schlösse. Wie ich an anderer Stelle (E. St. 37, 78 ff.) auseinandergesetzt habe, ist die Entstehung des skeltonischen Verses eine ganz andere. Der Dichter erfand ihn in Anlehnung an mittellateinische Vorbilder und ging erst spät dazu über, sich seiner gelegentlich auch zu symmetrischen Gebilden in Reimpaaren, Schweifreimstrophen oder Rime royal-Strophen zu bedienen, wodurch der Vers seinen eigentlichen Charakter, seinen Reiz einbüßte. Ja, Skelton ging noch weiter und bildete später regelmäßige, größere und durchreimende Gebilde aus drei- und vierhebigen Versen, hier in Magnyfycence zum ersten Male solche von sieben vierhebigen Versen *(four-foot verses)*, die Skelton ausdrücklich als etwas ganz besonderes einführt (V. 407 ff.):

> But nowe wyll I, that they be gone,
> In bastarde ryme, after the dogrell gyse,
> Tell you where of my name dothe ryse.

Wenn in Magnyfycence für gewöhnlich regelmäßige Gebilde von drei oder vier skeltonischen Kurzversen auftreten, so ist das eine späte Entwicklung, die in den vorausgegangenen Werken Skeltons überhaupt noch nicht vorhanden war. Mit feinem Verständnis hat endlich Ramsay dargelegt, wie Skelton mit großer Kunst die verschiedenen Metra zur Charakterisierung seiner Figuren verwendet.

Neue Resultate bringt die Untersuchung der Quellen. Abgesehen von dem Einfluß der früheren Moralitäten macht sich vor allem der von Aristoteles und Barclays Narrenschiff geltend. Als Bindeglied mit Aristoteles nimmt Ramsay das verlorene Speculum Principis von 1501 an, das Skelton für den damals zehnjährigen Prinzen Heinrich schrieb und das vermutlich, wie auch Occleves Regiment of Princes, auf den pseudoaristotelischen Secreta Secretorum fußte. Ramsay weiß das vor allem dadurch wahrschein-

lich zu machen, daß er zahlreiche Übereinstimmungen zwischen Magnyfycence, Occleves Werk und den anderen Übertragungen der Secreta nachweist. Das Bindeglied zwischen dem Narrenschiff und Magnyfycence ist uns dagegen in Skeltons «Bowge of Courte» erhalten, die in ihren Gestalten schon die gleiche Mischung von allegorischen und typischen Elementen aufweist. Bei der Herstellung von «Magnyfycence» griff Skelton sowohl auf sie als auf Barclays Werk zurück.

Ebenso überzeugend ist die Interpretation der einzelnen dramatischen Figuren, die einen wertvollen Beitrag zu der Theorie von der ursprünglichen Identität von *Vice* und *Fool* bringt. Aus Anspielungen im Text, Eigentümlichkeiten des Kostüms und des Auftretens wird erschlossen, daß hinter *Fancy* und *Folly* sich die beiden Gattungen des Hofnarren verbergen, der natürliche, mehr oder weniger idiotische Narr von zwerghafter Gestalt und der diesen nachahmende witzige Narr von natürlichem Aussehen, die wir ja auch noch beide bei Shakespeare herauserkennen können.

Die Bedeutung des satirischen Elementes in Magnyfycence scheint mir überschätzt. Aus ihm will Ramsay allen Fortschritt gegenüber den früheren Moralitäten, die Veränderungen in Fabel und Charakteren, wie die Heranziehung der neuen Quellen erklären. Mir scheint die Satire nicht stärker als in «Bowge of Courte» zu sein. Obwohl das Material mit großem Geschick und Fleiß zusammengestellt ist, halte ich doch die Beziehungen, die Ramsay zwischen Magnyfycence und der Person Heinrichs VIII. herstellt, für sehr gewagt und möchte lieber A. Koelbing recht geben, der nicht mehr als schwache Anklänge zu sehen vermag. Es ist wohl möglich, daß schon um 1516 der ungeheure Reichtum Heinrichs zu schwinden begann, aber woher sollte der Pfarrer in Diss davon Kenntnis haben? Wir wissen heute aus den Urkunden natürlich viel besser darüber Bescheid, aber wir haben kein Anzeichen dafür, daß damals, vor 1520, jemand darum wußte. Ramsay führt sogar selbst das Zeugnis eines englischen Diplomaten aus dem Jahre 1522 für *the reputation of England for wealth* an. Der Ausgabeetat in den King's Books of Payments ist auch gar nicht so groß wie Ramsay uns glauben machen will. Während der Zeit 1512—1516 war er nur in dem vorangegangenen Jahre (1515) geringer gewesen. Außerdem vermute ich, daß er nicht öffentlich bekannt gegeben wurde. Aber selbst wenn das der Fall war, so konnte das eher den Glauben an weitere vorhandene Reichtümer erwecken. Ebensowenig glaube ich, daß man aus dem Stücke Prophezeiungen auf Wolsey's Sturz herauszulesen vermag. Wolsey stand gerade damals auf dem Gipfel seines Ansehens, war eben Kardinal und Kanzler geworden. In den beiden Gruppen von Figuren, die sich im Drama gegenüberstehen, will Ramsay die beiden Parteien bei Hofe unter Wolsey und Norfolk herauserkennen. Mir scheint sogar zweifelhaft, ob Skelton auch nur wissen konnte, was bei Hofe vorging. Es ist gänzlich verkehrt, ihn als Hofdichter zu bezeichnen, ihn, der in Diss seines Amtes waltete, nie einen Pfennig vom Hofe bezog, dessen spätere Schriften (seit ca. 1503) nur noch in Ausnahmefällen etwas mit dem Hofe zu tun haben. Wenn endlich Ramsay in den *Virtues* des Stückes die Schicksale der Partei Norfolks entdecken will, so heißt dies das Gras wachsen hören. Ja, nähmen wir sogar an, daß Magnyfycence auf Heinrich und Wolsey anspielte, so ist es deshalb

doch noch lange nicht wie die späteren Satiren Skeltons der Satire wegen geschrieben worden. Das könnte man doch nicht einmal von *Queene Hester* behaupten, wo die Satire auf Wolsey in der Person Amans ganz deutlich ist. Mit Bang möchte auch Ramsay dieses Stück Skelton zuschreiben, ohne indessen wesentlich neue Gesichtspunkte herbeizubringen. Doch behauptet er Ähnlichkeiten in der Metrik zu finden, während dem tatsächlich gegenübersteht, daß sich in *Queene Hester* weder der schwülstige, allitterierende Langvers noch der unstrophische skeltonische Vers von Magnyfycence finden. Der sicher nicht von Skelton herrührende *Thersites* enthält meines Erachtens weit mehr von dessen Geist, Metrum und Sprache. Eines wirklichen Wertes scheinen mir auch die zweifelhaften Parallelen aus Skeltons Gedicht *Against Venemous Tongues* (Dyce I 132) zu entbehren, auf Grund deren Ramsay es inhaltlich und zeitlich mit Magnyfycence zusammenbringen möchte. Er widerlegt sich ja selbst, wenn er bald darauf (p. CXXVI) auch Parallelen aus der 27 Jahre früher entstandenen Elegy auf den Tod des Earl of Northumberland beibringt.

Höher noch als den ersten Teil der Einleitung möchte ich den zweiten einschätzen, der die Entwicklung der uns erhaltenen dreizehn Moralitäten bis zum *Interlude* behandelt und wichtige Ergänzungen zu Brandls Ausführungen im «Weltlichen Drama vor Shakespeare» bringt. Allerdings paßt er nicht ganz in den Rahmen der vorliegenden Ausgabe hinein, da jede andere Moralität genau so gut zum Ausgangspunkt gewählt werden konnte wie Magnyfycence. Die ganze Entwicklung der Gattung wird auf äußere Umstände zurückgeführt, auf den Wechsel im Publikum und im Ensemble. An der Hand einer Tabelle wird gezeigt, wie dadurch, daß man nicht mehr im Freien, sondern in geschlossenen Räumen zu spielen begann und zu Berufsschauspielern überging, sich die Länge der Stücke und die Zahl der Personen stetig verringerte. Nicht weniger interessant ist die Untersuchung über den Wandel im Gebrauch von Strophe und Vers in den verschiedenen Stücken bis hinab zum Blankvers. Die Moralitäten erweisen sich in der Fabel als nicht weniger beschränkt als die Mirakel. Eigentlich gibt es für sie nur vier Themen, unter denen das wichtigste das vom Streit der Tugenden und Laster ist. Zwischen Prudentius' Psychomachia, den Ausgangspunkt für dieses Thema, und die ersten uns erhaltenen Moralitäten, die bereits den Menschen als Mittelpunkt aufweisen, verlegt Ramsay das verlorene *Paternoster Play* aus York, welches vermutlich nur die Kämpfe der einzelnen sieben Todsünden gegen die einzelnen sieben Tugenden enthielt. Die nächste Stufe, wo der Kampf der Tugenden und Laster ein allgemeiner ist, wird durch die uns erhaltene Moralität *Hickscorner* vertreten. Die dritte Stufe sieht Ramsay in den verlorenen *Beverley Paternoster Plays*, das in dem achten *pageant* in der Gestalt von *Vicious* Ansätze zur Figur vom Menschen brachte, um den Tugenden und Laster kämpfen. Die vierte Stufe, den Kampf der Tugenden und Laster um den Menschen, finden wir dann zum ersten Male im *Castle of Perseverance*, aber noch so, daß die beiden Elemente leicht auseinanderzuhalten sind.

Das zweite Thema, von der Ankunft des Todes, findet in den einheimischen Stücken seine Lösung durch den plötzlich eintretenden Tod des schlimmen Menschen, in dem holländischen *Everyman* dagegen viel weniger

dramatisch durch den Tod des bereuenden und in den Tröstungen der Religion dahinscheidenden Sünders.

Das dritte Thema ist das vom *Debate of the Heavenly Graces*, das vierte endlich vom Streit zwischen Seele und Körper. Eine genaue Analyse des Aufbaues der uns erhaltenen Moralitäten, welche uns die verschiedenartigsten Mischungen dieser vier Themen vor Augen führt, bringt uns das volle Verständnis für die komplizierte Natur der einzelnen *stages* von Magnyfycence. Eine entsprechende umsichtige Untersuchung des Figurenbestandes der einzelnen Moralitäten zeigt, wie Magnyfycence Figuren von Stücken des ersten und zweiten Themas vereinigt. Weiter verfolgt Ramsay die Rolle des *Vice* und die Anfänge der Figurencharakteristik in den einzelnen Moralitäten, wobei sich für die letzteren das wichtige Resultat ergibt, daß die Ansätze zum Übergang von der Allegorie zum Typus doch schon vorhanden waren, bevor das Narrenschiff seinen den Prozeß nur beschleunigenden Einfluß ausübte.

Gleiche Sorgfalt wie die Einleitung zeigt auch die Herstellung des Textes, der die geringfügigen Irrtümer Dyce's berichtigt und die Lektüre durch eingeklammerte szenische Bemerkungen und Randnoten erleichtert.

Für das unverständliche *crema* in der Bühnenanweisung vor V. 1044: Hic ingrediatur Foly quatiendo *crema* et faciendo multum, feriendo tabulas, et similia, möchte ich *cremaster* «Kesselhaken» (vgl. Muret-Sanders) vermuten.

Marburg. Friedrich Brie.

---

1. Foster Watson, The English Grammar Schools to 1660: their Curriculum and Practice. Cambridge, University Press, 1908. X + 548 pp. 6 s. net.
2. W. H. Woodward, Studies in Education during the Age of the Renaissance 1400—1600. Cambridge, University Press, 1906. XX + 336 pp. 4 s. 6 d. net.

Daß Shakespeare auch dem Gebiet der Schule als einem «Ausschnitt aus dem großen Jahrmarkt des Lebens» eine «Fülle von Gedanken, Bildern und Gestalten abzugewinnen verstanden hat», ist von Zupitza in seinem Festvortrag zur Shakespeare-Tagung 1883 gezeigt worden. In vielen Einzelaufsätzen, die Anders in «Shakespeare's Books» anführt, haben denn auch englische Gelehrte versucht, den Umkreis dessen, was Shakespeare von der Schule an Wissen und Eindrücken mitgebracht haben mag, abzugrenzen. Dem Schulwesen zur Zeit der Renaissance als solchem, und nur im Hinblick auf die Sache selbst, haben indessen nur wenige Forscher ihre Kräfte gewidmet. Von den jetzt lebenden Gelehrten hat sich neben Prof. Leach noch der Professor für Erziehungsgeschichte in Aberystwyth am meisten mit dem inneren Leben der Schulen zur Zeit der Renaissance beschäftigt. Nach jahrelangen Vorarbeiten bietet er uns im Vorliegenden eine Geschichte der grammar-schools.

Watson beginnt mit der Epoche der Erfindung der Buchdruckerkunst; denn die Einführung des gedruckten Buches bedeutet neben dem Revival

of Learning gegenüber dem wesentlich mündlichen Unterricht des Mittelalters den mächtigsten Einschnitt in der Geschichte des Unterrichtswesens. Beinahe ebenso bedeutungsvoll war die Umwälzung, die sich ums Jahr 1660 vollzog: in der Zeit der Restauration traten an Stelle des Lateinischen französische Sprache und Bildung, an Stelle der rein klassischen Kultur realistische Bildungsideale und Interesse an der eigenen, nationalen Literatur.

Die grammar-school des 16. und 17. Jahrhunderts ist für Watson nicht eine Neuerung, die von außen hereingebracht wurde; sie ist ihm vielmehr nur die Fortsetzung und Entwicklung der schon vorher bestehenden alten Schulen. Denn wenn auch vor der Reformation der Typus der Chantry-School der am stärksten in England vertretene war, so befanden sich doch unter 259 unter der «Chantry-Act» stehenden Schulen 93 vorreformatorische grammar-schools.

Das Hauptziel der grammar-schools war nach Watson die religiöse Erziehung. Von den Paulsschulstatuten abwärts läßt sich kein Schulstatut aufweisen, in dem nicht der Gründer irgend ein religiöses Motiv für seine Stiftung anführt. Gegenüber den Schulen des Mittelalters hat man die klassischen Lehrgegenstände eingeführt, sie aber meist mit religiösen Ideen zu durchsetzen versucht. Das wurde noch energischer betont, als die Puritaner ans Ruder kamen. Nun waren die Klassiker Lügner und Fabulisten. Sie ganz hinauszuwerfen schien den Gebildeten denn doch zu hart, da Latein und Griechisch nun einmal die heiligen Sprachen der Bibel waren; also «christianisierte» man die «Fabeln», und nutzte sogar die Fibel zu religiöser Instruktion aus. Diese Richtung erreichte wohl ihren Höhepunkt in des Comenius «Naturall Philosophie reformed by Divine Light» (1651).

Über die Herkunft der Lehrer und ihre Stellung hören wir nur wenig; daß in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der größte Teil noch Geistliche waren, ist selbstverständlich. Doch hat schon Colet (und darauf hätte Watson hinweisen dürfen) verheiratete Leute zugelassen. Der Lehrer mußte *a man of honest living* sein, durfte nicht an einer ansteckenden Krankheit leiden, und mußte belesen sein in *good and clean Latin Literature and also in Greek, if such can be gotten.* Die Aufsicht über die Schulen stand noch unter Elisabeth der Geistlichkeit zu; die englische Reformation setzte nur statt der römischen die anglikanische Kirche — auch die Puritaner behielten ja die Theokratie bei.

Vom Mittelalter abwärts sollte jeder das Pater noster, das Credo und den Dekalog kennen. Für ferneren religiösen Unterricht waren im Mittelalter die «Expositio Sequentiarum» und «Expositio Hymnorum» in Gebrauch. Das wichtigste Gebetbuch der Laien war der Primer. Von 1534 abwärts erschien ein protestantischer Primer, der durch königliches Dekret sanktioniert wurde, bis im Jahre 1651 ein Parlamentsbeschluß diesem ehrwürdigen Büchlein den Garaus machte.

Neben dem Primer, der der religiösen Empfindung Ausdruck verleiht, steht als Kompendium der christlichen Dogmatik der Katechismus. An der Spitze der langen Reihe von Katechismen, die Watson anführt, wird der im vorigen Jahrbuch abgedruckte von 1527 genannt. Vom Festland wirkte der lutherische und calvinische Katechismus hinüber, bis die Bischöfe 1571 Dean Nowell's Catechism als ausschließlich zu gebrauchenden sanktionierten.

Während so die offizielle Behörde sich des Unterrichts im Primer und Katechismus mit Eifer annahm, wurde die Bibel nur sehr langsam eingeführt. Bis 1558 fand sie keine Beachtung im Schulunterricht. Ja als offizieller Unterrichtsgegenstand wurde sie erst 1604 von der bischöflichen Konferenz verlangt. Immerhin enthalten eine Anzahl Schulstatuten Bemerkungen über den Unterricht in der Bibel.[1]) Bei der schon erwähnten religiösen Richtung in den Schulen ist es ja selbstverständlich, daß tägliche Gebete oder sonntäglicher Kirchenbesuch häufig vorgeschrieben werden. Erwähnt mag auch sein, daß aus dem Wunsche heraus, die Hauptpunkte der Predigt aufzunotieren, wahrscheinlich die Stenographie entstanden ist.

Ein wichtiger ethischer Lehrgegenstand war auch der Unterricht im Anstand — dies namentlich wieder unter dem Einfluß des Erasmus. Castigliones Courtier muß aus der Reihe der vielen Anstandsbücher hervorgehoben werden, von denen Lilys *Carmen de Moribus* wohl das längste Leben behauptet hat.

Der Lateinunterricht, in dem bei Colet die Grammatik nur eine dienende Stellung eingenommen hatte (s. oben Z. 1374 ff.), wurde bald unter dem Einfluß der autorisierten Grammatik[2]), reiner Grammatikunterricht, «ein wahres Martyrium». Ascham empfahl zwar die Methode der Rückübersetzung lateinischer Autoren, aber man gab der Grammatik umso breiteren Raum im Schulunterricht, damit die Universität Zeit gewann für die höhere Ausbildung. Ein langer Kampf entspann sich um den Lateinunterricht,

---

[1]) Die Statuten von Winchester-College (1547) verlangen, daß an Sonn- und Festtagen nach Tisch eine Stunde lang die Proverbs of Solomon or Ecclesiastes gelesen werden sollen. Neben dem Book of Psalms werden die gleichen Schriften 1548 in der offiziellen Grammatik zum Übersetzen ins Lateinische empfohlen (s. oben sub «Ausgaben bis 1566»). Dieselben Bücher nennt auch Elyot «very good lessons».

[2]) Mehrere Kapitel sind Lily's Grammar gewidmet. In der Geschichte des Buches stützt sich Watson auf Luptons Angaben. Die Autorschaft Colets erkennt auch er an, namentlich auf Grund eines Briefes in Lilys Absolutissimus. Nicht klar ist bei Watson Kardinal Wolseys Anteil an unserer Grammatik. Er erstreckt sich, wie ich durch Vergleich der Ausgabe von 1527 mit Wolseys von 1529 festgestellt habe, nur auf die beigefügte Vorrede. Dagegen ist der von Watson bei der Inhaltsangabe von Wolsey's Grammar angeführte Katechismus identisch mit dem im Jahrbuch abgedruckten von 1527. Die endgültige Form erhielt die Grammar nicht erst (wie Watson auf Grund von Lupton angibt) ca. 1574, sondern schon ca. 1557; von diesen älteren Ausgaben der Umarbeitungen sind nur auf der Bodleyan Library Exemplare vorhanden. Die weitere Geschichte der Grammar und namentlich die zahlreichen «Emendations», deren Beschreibung dem Zweck meiner Abhandlung nicht entsprach, bringt Watson in ausgiebiger Weise. Er unterscheidet 1. Translations of the Latin parts of Lily, 2. Elucidations of Lily, 3. Praxes on Lily's Grammar, 4. Supplementary Text Books, bei denen besondere Vorsicht walten mußte, da Lilys Buch ja das einzig erlaubte im Unterricht war. Unter den Verfassern derartiger Bücher figuriert auch der Dramatiker James Shirley, und als interessantester — soweit Watsons Ausführungen erkennen lassen — Hoole, der in seiner New Discovery 1660 als wichtiger Vorläufer moderner Reformmethoden anzusprechen ist.

und nur sehr langsam brach sich die alte Wahrheit wieder Bahn, daß die Sprachen auf dem Wege der Imitation zu lernen sind. Das Endziel der Schule mußte das Lateinsprechen sein, das war daher möglichst frühzeitig zu üben. Ein wichtiges Hilfsmittel waren dafür die Schulstücke, von denen der «Terentius Christianus» des Cornelius Schonaeus am meisten benutzt wurde. Auch die lateinischen Schülergespräche von Mosellanus, Erasmus, Vives, Castellion und Corderius boten willkommenen Stoff für Unterhaltung, und der Geschichte dieser Bücher auf englischem Boden wird ein breiter Raum vom Verf. gewidmet. Fernere Hilfen waren die Übersetzung aus der Muttersprache, wobei die Lexika eine Rolle spielten. Das am meisten gebrauchte Schulbuch für den lateinischen Aufsatz war des Erasmus «Copia verborum», die in einer ganzen Reihe von Schulstatuten genannt wird. Das höchste Ziel für den mündlichen Gebrauch der Sprache war natürlich die Rhetorik, der Wolsey schon in seinen Statuten für Ipswich einen Platz eingeräumt hatte — das wichtigste Schulbuch hierfür war des Talaeus Rhetorik. Endlich wird auch das Versemachen aus dem mittelalterlichen Universitätsunterricht im 16. Jahrhundert nach der grammar-school verpflanzt. — Das Griechische fand nur langsam Eingang in die englischen Schulen. Noch Wolsey schloß es 1528 nicht in seinen Lehrplan ein. Die Statuten Heinrichs VIII. für die neuen Kathedralschulen verlangen (1541) auch Griechisch, aber erst nach Rückkehr der Emigranten aus der Schweiz (1558) mehren sich die Zeugnisse für das Griechische. Auch hier strebte man die Eloquenz an; so hören wir 1596 von griechischen Schülerreden in Merchant Taylors' School. An Grammatiken waren bis 1597 Clenards, dann Camdens die wichtigsten Schulbücher.

Die Geschichte des Schulwesens zeigt sich eng verknüpft mit dem geistigen, literarischen, sozialen und politischen Milieu der einzelnen Epochen. Zunächst kommt von der Universität ein Hauch auch in die Schulstube; so wird unsere ganze Zeit von Erasmus beherrscht: Generationen nach seinem Tode greift man noch auf seine Schriften als auf standard-works zurück. — Für die Methode der Rückübersetzungen macht Watson die vielen vorhandenen Übersetzungen klassischer Werke ins Englische verantwortlich. In der Zeit des großen nationalen Dramas will auch die Schule nicht zurückstehen, und es wird so viel in Schulen agiert, daß Ben Jonson in seinem «Staple of Newes» (III, 2) klagen muß: «They make all their Scholars playboys». Die sozialen Verhältnisse spiegeln sich am besten in den Anstandsbüchern, aber auch in den Gesprächsbüchlein zur Einübung des Lateinischen wieder. Endlich findet sogar die Tagespolitik Eingang in die Schulstube, wie ein 1615 erschienenes Buch zeigt, das den Titel führt: «God and the King or a Dialogue shewing that our Souveraigne Lord King James, being immediate under God within his Dominions, Doth rightfully claime whatsoever is required by the Oath of Allegiance,» und das offiziell in schottischen Schulen eingeführt war.

Ein Wort noch über die Theoretiker des 16. Jahrhunderts, die natürlich auch von Watson teils als bestehende Zustände beleuchtend, teils als richtunggebend für ihre Zeit herangezogen werden. Es vollzieht sich da nämlich eine Umwertung. In früherer Zeit stand Ascham im Vordergrund des Interesses; er hatte das wohl seinen Beziehungen zum Hof

und seinem mustergültigen Stil zu danken. Seine Bedeutung als Pädagoge wurde infolgedessen überschätzt: er ist in Wahrheit kein Neuerer, kein Mann der großen Gedanken, sondern er schildert im Grunde genommen nur die Methoden, die gang und gäbe waren. Der wahre «Moderne» aber — das hatten schon R. H. Quick und Benndorf gesehen — ist der Verfasser der «Positions» und der «Elementarie», Richard Mulcaster.

Noch über viele andere Punkte gibt Watson eingehende Auskunft auf Grund der Quellen, so namentlich über Elementarschulen, deren Lehrgegenstände und -methoden, den Unterricht in der Musik — die mehr und mehr von der Reformation an häuslicher Übung überlassen bleibt — und zuletzt über das Studium des Hebräischen.

Watson hat in seinem Buch ein gut Stück Pionierarbeit getan; dies mag die Anlage des Buches, das eine Mischung von fortlaufender Erzählung, Bibliographie und Einzelexkursen darstellt, entschuldigen. (Auch ein Versehen wie *Ascham wrote his Scholemaster in 1570* auf Seite 364 soll ihm nicht nachgetragen werden.) Vielmehr glaube ich dem gelehrten Verfasser keinen besseren Dank für die mühevolle Arbeit spenden zu können, als indem ich wünsche, daß er uns recht viele von den Schätzen, von denen er uns im vorliegenden Buch nur Proben vorsetzen konnte, ganz zeigen möge. Vielleicht gelingt es ihm, seine Lieblinge Hoole, Brinsley und Webbe in Neudrucken uns zu geben; nicht in kostbaren Privatdrucken von wenigen Exemplaren (wie etwa Schuckburghs Fibel, 1889, von der nicht einmal das Brit. Museum ein vollständiges Exemplar besitzt), sondern in lesbaren erschwinglichen Ausgaben. Mit seinem Neudruck von Elyots «Governour» in Everyman's Library hat Watson einen erfreulichen Anfang gemacht. Wenn ich dann noch weiter bitten darf, so wäre wohl das Nächste ein Corpus von Schulstatuten der Renaissancezeit, wie wir es in Deutschland z. B. in Vormbaums Evangelischen Schulordnungen oder Koldeweys Braunschweigischen Schulordnungen besitzen. Dann könnte man erst in größerem Umfang die geistige Abhängigkeit der einzelnen Anstalten voneinander untersuchen.

Von ganz anderen Gesichtspunkten geht das Buch von Woodward aus. Der Verfasser bespricht eingehend Leben und Werke der wichtigsten Theoretiker der Renaissancezeit. Mit einer Darstellung der italienischen Renaissance unter Bezugnahme auf G. Voigts und J. Burckhardts klassische Werke beginnend, führt er uns von Vittorino da Feltre, Guarino, Alberti, Palmieri über Agricola («in whom the genius of the Italian Revival stood forth with more completeness than in any northern man of his century»), Erasmus, Melanchthon zu einigen Hauptvertretern der englischen Erziehungsliteratur. Von nationalen und ästhetischen Gesichtspunkten war die italienische Renaissance ausgegangen; nicht der Schulmeister und Gelehrte, sondern der aktiv wirkende Staatsmann war das Ideal der neuen Bewegung: daher stellt Woodward als typisch für England Th. Elyot, einen Staatsmann, in den Vordergrund, der in seiner Erziehungslehre auch selbst wieder an den Staatsmann denkt.

Von Elyots Schriften hat sein «Latin-English Dictionary» seiner Zeit gebührende Schätzung gefunden; seine «Defence of Good Women» betont die Erziehung des weiblichen Geschlechts, wie dies vor ihm schon Erasmus mit Nachdruck getan hatte. Eine tiefe Belesenheit stand Elyot zur Seite, und

sein bekanntestes Buch, der «Governour», zeigt deutlich den Einfluß der Schriften von Patrizi, Palmieri, Aeneas Sylvius und Pontano, ohne die Elyots Buch nicht möglich gewesen wäre. Daneben tritt noch Platos und des Erasmus Einfluß scharf hervor.

Dasselbe Ziel wie Elyot, nämlich die Erziehung für den Staatsdienst, verfolgen drei weniger bekannte Schriften, die Woodward in einem besonderen Kapitel bespricht. Körperliche Übungen, Latein, Französisch, Spanisch, Italienisch, Mathematik und Naturwissenschaften sind die Lehrgegenstände dieser neuen Erziehung, die mit der «Institution of a Gentleman» eines Anonymus (1555) anhebend über Sir Humphrey Gilbert's «Queen Elizabeth's Academy» (1572) und Cleveland's «Institution of a Nobleman» (1607) zu Milton's «Tractate on Education» hinüberleitet. Die genannten drei Bücher sind stark von den Italienern beeinflußt; sie verfehlen nicht, harte Worte gegen den englischen Adel zu schleudern, der in Gefahr sei, seine durch Geburt erlangte «gentleness» durch «ungentleness in manners» zu verlieren. Als eines der besten Mittel zur Bildung des Geistes wird das Reisen eindringlich empfohlen.

Das sehr interessante Werk Woodwards behandelt namentlich die Quellenfrage eingehender als dies bisher geschehen war, und wir begrüßen in dem Buche einen äußerst schätzenswerten Beitrag zur Erziehungsgeschichte der oberen Stände.

Berlin. Dr. S. Blach.

Sonstige Shakespeare-Literatur.

1. Ausgaben.

Kaum einen stärkeren Beweis für den Nachruhm Shakespeares gibt es als die erstaunlich große Zahl von Shakespeare-Ausgaben, welche alljährlich auf dem englisch-amerikanischen Büchermarkte neu erscheinen. Wenn nun zwar auch der starke Absatz von Shakespeare-Texten nicht ohne weiteres mit dem Gelesenwerden gleichzusetzen ist, so ist doch dabei etwas anderes noch erfreulicher, nämlich das relativ hohe Niveau, das die Mehrzahl dieser Ausgaben erreicht, von denen manche sogar verwöhnteren Ansprüchen zu genügen vermögen. Neben dem Furness-Bande von «Richard III» (s. oben S. 334), den uns in diesem Jahre der Sohn des verehrten Veteranen geschenkt hat, sind vor allem zwei kommentierte Gesamtausgaben hervorzuheben, deren eine, die amerikanische *First Folio Edition*, seit 1903 im Erscheinen begriffen ist, während die andere, der englische *Elizabethan Shakespeare*, in diesem Jahre zum ersten Male den Markt betritt. In der von den Damen Ch. Porter und H. Clarke edierten amerikanischen Ausgabe[1]) sind zu den bisher erschienenen 16 Stücken drei weitere hinzu ge-

[1]) Shakespeare, First Folio Edition, edited, with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke: (a) «The Tragedie of Coriolanus», XV u. 296 S. (b) «The Taming of the Shrew», XVII u. 261 S. (c) «The Two Gentlemen of Verona», XXV u. 205 S., alle 1908, New York, Thomas Y. Crowell and Co., Publishers. Preis: à 75 c., in Leder $ 1.00. Mit je einer Photogravure.

kommen: «Coriolan», «Die Zähmung der Widerspenstigen» und «Die beiden Veroneser». Die drei Bändchen weisen genau dieselbe treffliche Einrichtung auf, wie ich sie im vorigen Jahrbuche auf S. 357f. geschildert habe; und auch das dort gespendete Lob kann in reichlichem Maße für die neuen Stücke wiederholt werden.

Der beste Beweis für die Vorzüglichkeit dieser Ausgabe liegt vielleicht darin, daß sie jetzt in England eine genaue Nachahmung gefunden hat in dem von W. H. Hudson kommentierten *Elizabethan Shakespeare*[2]), in welchem bisher drei Stücke erschienen sind: «Der Kaufmann von Venedig», «Verlorene Liebesmüh» und «Julius Caesar». Die äußere Anlage dieser Bändchen ist ganz die gleiche wie bei der amerikanischen Ausgabe: auf eine wesentlich ästhetische Einleitung folgt der Dramentext in der Orthographie und Zeilenzählung der ersten Folio, darauf ein knappes Szenarium und je ein Abschnitt über die Quellenfrage, Dauer der Handlung, Abfassungszeit, frühere Ausgaben, weiter erklärende Anmerkungen und endlich ein knappes Wörterglossar sowie eine Auswahl von Varianten. Aber nicht nur äußerlich, auch innerlich decken sich beide Ausgaben zum größten Teile. So ist der Dramentext des *Elizabethan Shakespeare* keineswegs ein einfacher Abdruck der ersten Folio, sondern er enthält all die Zusätze und Beigaben, welche die beiden Amerikanerinnen ihrer Ausgabe des Foliotextes beigefügt haben. Ja, bei näherem Zusehen ergibt sich, daß der Text des *Elizabethan Shakespeare* offenbar von den amerikanischen Stereotypplatten abgedruckt ist — eine Tatsache, die doch wohl ein Wort der Erwähnung verdient hätte. Jedoch nicht nur der Dramentext, sondern auch das allen Stücken gleichmäßig voraufgeschickte *General Preface* (mit einigen Adaptionen), der Abschnitt *Early Editions* sowie das Glossar und Lesartenverzeichnis sind ohne irgendwelche diesbezügliche Bemerkung wörtlich aus der amerikanischen Ausgabe herübergenommen. Und so erklärt sich uns denn auch, wie es kommt, daß die letzteren beiden Zugaben in der englischen Ausgabe ohne Seitenzählung gelassen sind: Die Seitenzahlen der amerikanischen Ausgabe paßten in diesem Teile nicht mehr für die englische. Man sieht, der Anteil, den die Damen Porter und Clarke an dieser neuen englischen Ausgabe haben, ist doch ein so starker, daß die Nennung ihrer Namen nicht hätte unterbleiben sollen. Die übrigen Abschnitte lehnen sich zwar äußerlich an das amerikanische Vorbild an, sind aber sonst Originalfassungen des verdienten Hudson — und, wie wir gleich hinzufügen wollen, recht respektable Leistungen. Vor allem der knappe und doch inhaltsreiche Kommentar verdient volle Anerkennung, obgleich auch hier die Anlehnung an die Amerikanerinnen öfter fühlbar ist und nicht immer die glücklichen Formulierungen der letzteren völlig erreicht werden. Auch an Ausführlichkeit steht der englische Kommentar öfter hinter dem amerikanischen zurück. Zudem ist die englische Ausgabe auf dickerem Papiere und größerem Seitenformate gedruckt, so daß die amerikanischen Bändchen wesentlich kleiner

[2]) The Elizabethan Shakespeare. [The Plays of Shakespeare Reprinted from the First Folio.] With Introduction and Notes by William Henry Hudson. (a) «The Merchant of Venice», XLVIII, 182 paginierte u. 26 unpaginierte Seiten. (b) «Loves Labour's Lost», LIV, 174 pag. u. 28 unpag. S. (c) «The Tragedie of Julius Cæsar», XLII, 168 pag. u. 28 unpag. S., alle 1908, George G. Harrap and Co., London. Preis: à 2 s. 6 d. net. Mit je einer Photogravure.

und handlicher sind und sich eher zur Taschenausgabe eignen. Ich glaube daher, daß man aus den verschiedensten Gründen der amerikanischen Ausgabe doch wird den Vorzug geben müssen. In einem Punkte freilich hat sich Hudson ganz von seinem Vorbilde emanzipiert: in den Einleitungen über die Grundidee und die Charaktere des jeweiligen Shakespeare-Stückes. Hier spricht sein Herz, sein ureigenstes Empfinden, und ergeht sich in behaglicher Breite — nicht immer so, daß wir ihm in allen Punkten beistimmen könnten. Julius Caesar z. B. soll uns die politische Lehre illustrieren, daß man zwar den einzelnen Träger des Cäsarentums hinmorden kann, damit aber nicht, wenn die Zeit dafür reif ist, den Geist des Cäsarismus ausrotten. Dieser Grundidee entsprechend muß dann Caesars Geist zum Schluß nochmals sichtbar erscheinen. Darum auch durfte uns die Figur des Caesar in solch verkleinerter, mit physischen und moralischen Schwächen behafteter Gestalt vor Augen geführt werden, weil seine Macht auf mehr als seiner Persönlichkeit beruhte. Doch wohl eine zu abstrakte und zu moderne Auffassung, die dem stark die Persönlichkeit betonenden elisabethanischen Zeitalter schwerlich sehr nahe gelegen hat. Im «Kaufmann von Venedig» lehnt Hudson es ab, irgendwelche abstrakte Grundidee zu suchen. Nur eine Charakterkomödie ist es ihm, in der Shylock als «jüdischer Schurke» dem Rassenhaß zum Gespött hingehalten wird. «Verlorene Liebesmüh» ist in erster Linie eine jugendliche Studie im Stil der Lyly'schen Hofkomödie. Gleichwohl enthält es aber schon eine Moral: *a plea for sanity and practical good sense as against visionary crotchets and pretentious affectations.*

Einen raschen Fortgang nimmt Furnivalls *Old-Spelling Shakespeare*[1], über den wir schon im vorigen Jahrbuch (S. 354) unsere helle Freude äußern durften. Auch in diesem Jahre wieder erhalten wir hier sechs weitere Dramen in kritischen Texten mit alter Orthographie: nämlich den «Sturm», «Wie es Euch gefällt», das «Wintermärchen» und die «Lustigen Weiber» unter Zugrundelegung der ersten Folio, «Viel Lärm um Nichts» und den «Kaufmann von Venedig» auf Grund der ältesten Quartausgabe. Bei den «Lustigen Weibern» ist die gut auf die Hälfte zusammengestrichene und stark abweichende Bühnenredaktion vom Jahre 1602 (Q_1) am Seitenfuße beigegeben, und ein Vergleich dieses verkürzten Textes mit der Folio dadurch erleichtert, daß alle Abweichungen der Quarto kursiv gedruckt sind. Beim «Kaufmann von Venedig» ist Gregs Entdeckung berücksichtigt, daß der bisher sogenannte erste Quartodruck von Roberts nicht schon 1600, wie das Titelblatt besagt, sondern in Wahrheit erst 1619 gedruckt sei, wodurch die bisher als Q_2 benannte, für Heyes gedruckte Ausgabe von 1600 an die erste Stelle gerückt ist. Dementsprechend ist hier zum ersten Male die

[1]) The Shakespeare Library. General Editor Professor I. Gollancz. The Old-Spelling Shakespeare: Being the Works of Shakespeare in the Spelling of the best Quarto and Folio Texts, edited by F. J. Furnivall and the late W. G. Boswell-Stone: (a) «Much Adoe About Nothing», ed. by W. G. Boswell-Stone, Introduction and Notes by F. W. Clarke, XVI u. 78 S. (b) «The Tempest», ed. by F. J. Furnivall, with Introduction by F. W. Clarke, XIII u. 66 S. (c) «The Merry Wives of Windsor», XVI u. 115 S. (d) «The Winters Tale», XVIII u. 94 S. (e) «As You Like It», XVI u. 82 S. (f) «The Merchant of Venice», XVIII u. 80 S. Die letzten vier ed. F. J. Furnivall, Introduction and Notes by F. W. Clarke. Sämtlich 1908, London, Chatto and Windus (Duffield and Co. New York). Preis: à 2 s. 6 d. net.

Heyes'sche Quarto dem kritischen Texte zu Grunde gelegt worden. Bis auf den einen vom verstorbenen Boswell-Stone noch herrührenden Text von «Viel Lärm um Nichts» hat diesmal die ganze Editorentätigkeit auf Furnivalls Schultern gelastet, der sie mit bewundernswerter Energie und Schnelligkeit allein bewältigt hat. Dafür hat ihm aber Prof. F. W. Clarke die Mühe abgenommen, die knappen Einleitungen und wenigen Noten zu schreiben, welche allen Bändchen beigegeben sind. Der *Old-Spelling Shakespeare* wird sich dem Fachmanne bald unentbehrlich erweisen als diejenige Ausgabe, nach der bei streng-wissenschaftlichen Arbeiten zu zitieren ist.

Ein solcher Paralleldruck, wie wir ihn eben für die «Lustigen Weiber» zu nennen hatten, empfiehlt sich überall da, wo ein Drama in zwei oder mehr stark von einander abweichenden Textformen auf uns gekommen ist, wie z. B. bei «Romeo und Julia», beim «Hamlet», bei «Lear», für welche wir durch die Bemühungen von T. Mommsen und Vietor bereits solche Ausgaben besitzen. Ein Schüler Prof. Bangs hat uns nun mit einer weiteren Paralleledition[4]) für «Heinrich V.» beschenkt, in der er die erste und dritte Quarto (1600 bezw. 1608) dieses Stückes neben den Foliotext gestellt hat. Die Ausgabe beruht zunächst auf einer Abschrift nach Praetorius' und Lee's Faksimiles der in Frage kommenden Texte; diese ist dann aber mit dem Exemplar der beiden Quartos im Britischen Museum verglichen worden; und schließlich sind die Druckbogen nochmals mit den Malone'schen Exemplaren aller drei Texte in der Bodleiana kollationiert. Danach wird die Ausgabe wohl ziemliche Zuverlässigkeit beanspruchen dürfen. Zu wünschen wäre nur gewesen, daß ein Paar Einleitungsworte zum mindesten über Titel und Erscheinungsjahr der Quartos orientiert hätten.

Bei der großen Seltenheit der alten Quartdrucke wird es für den Shakespeare-Liebhaber immer einen eigenen Reiz haben, dem Verbleib einzelner Exemplare nachzuspüren. Zu unserer Freude vernehmen wir jetzt, daß das Bestreben des Kuratoriums für Shakespeares Geburtshaus, eine möglichst reichhaltige Sammlung der alten Ausgaben zusammen zu bringen, insofern einigen Erfolg gezeitigt hat, als es ihm gelungen ist, vier wichtige Shakespeare-Quartos — davon zwei aus dem Nachlasse des bekannten Bibliophilen F. Locker-Lampson auf dem Umwege über Amerika — zu erwerben. Nach S. Lee's Beschreibung[5]) der Exemplare sind es die ersten Quartdrucke vom «Sommernachtstraum» und «Kaufmann von Venedig» sowie die zweiten Quartos von «Lear» und den «Lustigen Weibern». Die genannten Ausgaben sind sämtlich von dem (wohl aus Wales stammenden) Londoner Buchdrucker James Roberts oder seinem Geschäftsnachfolger (seit 1608) William Jaggard gedruckt. Sie tragen alle mit Ausnahme des «Sommernachtstraums» das bekannte Druckerzeichen der Firma mit dem altadeligen kymrischen Wappenspruche: *Heb ddim, heb ddiev*, d. i. «Ohne

[4]) Shakespeare Reprints. General Editor: Wilhelm Viëtor. III. «King Henry V.» Parallel Texts of the First and Third Quartos and the First Folio. Edited by Ernest Roman. Marburg in Hessen, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1908. VIII u. 198 S. Preis: 4 M.

[5]) Four Quarto Editions of Plays by Shakespeare, the Property of the Trustees and Guardians of Shakespeare's Birthplace. Described by Sidney Lee, with Five Illustrations in Fac-simile. Stratford-upon-Avon. Printed for the Trustees and Guardians of Shakespeare's Birthplace in the Year 1908. 63 S. Preis: 6 d. net.

nichts, ohne Gott». Die erste Quarto des «Sommernachtstraums» trägt merkwürdigerweise als Druckerzeichen das Wappen der Stadt Genf mit dem Wahlspruche *Post tenebras lux*: ein Vorgänger Roberts', der protestantische Flüchtling und spätere Londoner Drucker R. Hall hatte dieses aus Genf mit heimgebracht. Was den textlichen Wert dieser Quartos angeht, so urteilt der erfahrene Lee: Q_2 des «Kaufmanns von Venedig» sei gedruckt von *a fair, if not altogether perfect, transcript of the author's work*, das aus der Bibliothek der Shakespeare'schen Theatertruppe stammen müsse; Q_1 des «Sommernachstraums» sei *a very accurate playhouse transcript — perhaps in the author's own handwriting*; für «Lear» sei es dem Verleger nur gelungen, eines *very rough and hasty transcript of the author's draft in use at the theatre* habhaft zu werden; und die Q_2 der «Lustigen Weiber» vollends bietet nur *the shorthand notes of an enterprising auditor*. Die Preise der Shakespeare-Quartos sind in den letzten Jahren ungemein in die Höhe gegangen: je nach dem Erhaltungszustande eines Exemplares und der Zahl der nachweisbaren Exemplare schwanken sie jetzt zwischen 2000—40000 M. — also wesentlich höheren Summen, als M. J. Wolff im vorigen Jahrbuche (S. 134) angegeben hat.

Von neuerschienenen Gesamtausgaben sind hier nur zwei zu nennen. Einmal hat Furnivall seine großen Verdienste um Shakespeare durch ein neues gekrönt, indem er zusammen mit seinem jungen Freunde J. Munro eine billige Volksausgabe, *The Century Shakespeare*[6]), herausgebracht hat. Jedes der klar gedruckten und hübsch gebundenen 39 Bändchen enthält eine Einführung aus Furnivalls Feder — so lebensprühend, wie sie eben nur Furnivall schreibt —, sowie ein paar Anmerkungen, ein Glossar der veralteten Wörter und ein gutes Lichtdruckbild.

Die andere Gesamtausgabe, *The Little Shakespeare*[7]), ist mehr ein Kuriosum: ein fingerstarkes Bändchen im Westentaschenformat (6,5 × 10 cm) enthält auf 985 Seiten nicht nur sämtliche Werke Shakespeares, sondern auch noch einen biographischen Abriß, ein Glossar, sowie mehrere Abbildungen. Allerdings ist der Druck so klein, daß ein längeres Lesen darin trotz aller Schärfe ausgeschlossen scheint.

Hier anreihen möchte ich zwei illustrierte Ausgaben: den «Sommernachtstraum» mit farbigen Zeichnungen von dem rühmlichst bekannten Rackham[8]) und den «Sturm» mit farbigen Bildern von P. Woodroffe[9]). Mit Klassiker-Illustrationen ist es so ein eigen Ding. Es hat gewiß seinen großen Reiz, das, was der Dichter in der Phantasie erschaute, auch im Bilde festzuhalten. Andererseits wird dem Betrachter solcher Illustrationen die Einfühlung meist nicht ganz leicht, weil er schon mit einer selbstgeschaffe-

[6]) The Century Shakespeare. Introductions by Dr. Furnivall, assisted by John Munro. 40 Bände Cassell and Co., London, 1908. Preis: à 9 d., in Leder 1 s. 6 d. net.

[7]) The Little Shakespeare Complete with Glossary. Illustrated. Glasgow, David Bryce and Son [1908]. 985 S. Preis: 2 s. 6 d. net.

[8]) «A Midsummer-Night's Dream» by William Shakespeare. With Illustrations by Arthur Rackham. 1908, London, William Heinemann (New York, Doubleday, Page and Co.). 134 S. 40 farbige Zeichnungen. Preis: 15 s. net.

[9]) «The Tempest» by William Shakespeare. With Illustrations in Colour by Paul Woodroffe and Songs by Joseph Moorat. London: Chapman and Hall, MCMVIII. 130 S. 17 Farbenbilder. Preis: 10 s. 6 d.

nen und ihm liebgewordenen Bildvorstellung an das Werk des Zeichners herantritt und meist zunächst eine gewisse Disharmonie zwischen der eigenen und der fremden Verkörperung zu überwinden hat. Zudem gebraucht der bildende Künstler zuweilen ein Dichtwerk nur als Vorwand, um allerhand Erschautes vorbringen zu können. Das letztere scheint uns mehrmals auch bei Rackhams Illustrationen zuzutreffen. Wenn wir aber von all dem absehen wollen und mehr die Zeichnungen für sich ins Auge fassen, so müssen wir ihnen beträchtlichen künstlerischen Wert zuerkennen. Wer Rackhams geradezu entzückende Illustrationen zu *Rip Van Winkle* gesehen hat, wußte von vornherein, wie diesem begabten jungen Zeichner die duftige Welt der Feen und Gnomen sowie die knorrig-derbe Atmosphäre der Handwerker im «Sommernachtstraum» liegen müßten. Und tatsächlich sind ihm auch auf diesen beiden Gebieten die Bilder am besten gelungen. Allerdings ganz die Höhe der Rip-Van-Winkle-Bilder dünkt er uns hier kaum irgendwo zu erreichen. Vor allem ist die dezente silberige Farbentönung diesmal doch wohl ein wenig gar zu blaß und monoton geraten. Aber Originalität und Reichtum der Erfindung, eine an Kate Greenaway erinnernde Grazie, ein liebenswürdiger, oft ans Groteske streifender Humor und eine herzerquickende Frische und Natürlichkeit verleugnen sich auch in diesem Werke nicht. Kaum einen anderen Shakespeare-Illustrator wüßte ich zu nennen, der sich auf gleicher künstlerischer Höhe bewegt. Ein reizendes Geschenk würde daher diese Ausgabe abgeben.

Wenig Löbliches weiß ich von Woodroffes Illustrationen[9]) zum «Sturm» zu sagen. In Zeichnung und Farbe recht alltäglich, halten sie sich auch von fader Süßlichkeit und Sentimentalität nicht überall frei. Namentlich der Ariel in seiner präraphaelitisch langgezogenen, überweichen Gestalt wird wohl wenig Freunde finden.

Von Übersetzungen ist zunächst die älteste deutsche Shakespeare-Version von Wieland zu nennen, welche jetzt in einem kritischen Neudrucke von E. Stadler[10]) als Teil der Wieland-Ausgabe der preußischen Akademie zu erscheinen beginnt. Der vorliegende erste Band bringt den «St. Johannis Nachts-Traum», bei dem Wieland Blankvers, Alexandriner und Prosa mischt, weiter das «Leben und den Tod des Königs Lear», wo Wieland, wie bei allen folgenden Stücken, ausschließlich Prosa verwendet, «Wie es Euch gefällt oder die Freundinnen,» «Maß für Maß» und den «Sturm». Bei dem großen Einflusse, welchen die Wieland'sche Shakespeare-Übersetzung (1762—66) auf unsere deutschen Klassiker ausgeübt hat, begrüßen wir das endliche Erscheinen einer kritischen Neuausgabe derselben mit großer Freude und wünschen dem Unternehmen guten Fortgang.

Die holländischen Shakespeare-Versionen sind um drei Stücke vermehrt worden, «Coriolan,» «Macbeth» und «Othello», welche im Versmaß des Originales wiedergegeben sind von Dr. E. B. Koster[11]), dem wir bereits früher

[10]) Wielands Übersetzungen. Erster Band: Shakespeares theatralische Werke. Erster und zweiter Teil. Herausgegeben von Ernst Stadler. (Wielands gesammelte Schriften, herausgegeben von der Deutschen Kommission der k. pr. Akademie d. Wissenschaften. Zweite Abteilung.) Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung, 1909. 372 S. Preis: 7.20 M.

[11]) Wereld Bibliotheek onder leiding van L. Simons: William Shakespeare, (a) Coriolanus [1906] 143 S. (b) Macbeth [1907 ?] 131 S. (c) Othello, de Moor van Venetië [1908] 188 S. Vertaald door

(1905) «*De Koopman van Venetië*» sowie «*Antonius en Cleopatra*» zu verdanken hatten.

2. Quellen.

Die Ernte auf dem Gebiet der Shakespeare-Quellen ist kaum eine ganz so reiche wie im vorigen Jahre. Dagegen sind die diesmaligen Neuerscheinungen von umso größerer Bedeutung. Die tiefsten Einblicke in des Dichters Werkstatt gewähren uns augenscheinlich diejenigen Dramen, bei denen wir noch Shakespeares unmittelbare Vorlage zum Vergleich heranziehen können. Das trifft namentlich auf eine Reihe von Stücken zu, in denen Shakespeare ältere, uns noch erhaltene Dramen umgedichtet hat. Mit der Zeit sind aber gerade jene letzteren schwerer zugänglich geworden, als es bei ihrer prinzipiellen Bedeutung für die Beurteilung Shakespeare'scher Kunst wünschenswert ist, zumal sich selbst die große Furness'sche Ausgabe in diesen Fällen mit der Wiedergabe von Auszügen begnügt. Sehr freudig begrüßen wir es daher, daß uns das letzte Jahr sowohl für den «Lear» wie für die «Zähmung der Widerspenstigen» die alten vorshakespeare'schen Dramen in trefflichen Neudrucken beschert hat.

Von der alten *True Chronicle History of King Leir and his Three Daughters Gonorill, Ragan, and Cordella* bietet der unermüdliche W. W. Greg[12]) den Mitgliedern der Malone Society einen Faksimiledruck der ältesten erhaltenen Quartausgabe, d. h., da der erste Druck von 1594 verschollen ist, von der einzig bekannten Quarto von 1605. Die Verszeilen sind hier das ganze Stück hindurchgezählt, ein Verfahren, das wir bei den alten, noch nicht auf Aktschlüsse hin angelegten Dramen aus theoretischen wie praktischen Gründen für sehr nachahmenswert halten. Leider entbehrt der Neudruck, wie dies üblich bei den Publikationen der Malone Society, aber jeglicher Einleitung.

Die alte kymrische Fassung der Lear-Sage wird jetzt am besten in Strachans trefflicher *Introduction to Early Welsh*[12a]) gelesen, wo sie nach dem Roten Buch von Hergest mit den Varianten aus fünf anderen Handschriften abgedruckt und durch ein ausführliches Spezialwörterbuch auch für den Anfänger lesbar gemacht ist.

Im Gegensatze zu dem eben besprochenen «Leir»-Drama ist der Neudruck der alten *Taming of a Shrew*[13]) aus Rücksicht auf den Brauch der Gollancz'schen *Shakespeare Library* in der Orthographie modernisiert worden. Alle irgendwie bemerkenswerten Schreibungen der ältesten Quarto (1594) sind aber hinten in dem erfreulich ausführlichen Variantenapparate nachgetragen. Auch hat der Herausgeber, der rühmlich bekannte F. S. Boas, das Stück nach moderner Art in Akte und Szenen eingeteilt, wofür ich mich

---

Dr. Edward B. Koster. Uitgegeven door de maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, Amsterdam. Preis: 20 cent, geb. 30 cent.

[12]) The History of King Leir 1605. (Printed for the Malone Society by Horace Hart M. A. at the Oxford University Press.) The Malone Society Reprints 1907. VIII u. 72 (unpag.) S. 2 Faksimiles.

[12a]) An Introduction to Early Welsh. By the late John Strachan. Manchester, at the University Press, 1909. XVI u. 294 S. Preis: 7 s. 6 d.

[13]) The Shakespeare Library, General Editor Prof. I. Gollancz: «The Taming of a Shrew», being the Original of Shakespeare's «Taming of the Shrew», edited by F. S. Boas. London, Chatto and Windus (New York, Duffield and Co.), MCMVIII. XL u. 128 S., 1 Faksimile. Preis 2 s. 6 d.

nicht sonderlich erwärmen kann. Im übrigen bietet uns aber das Bändchen so reichliche und so treffliche Beigaben, daß man es als eine Musterleistung ansprechen darf. Denn es begnügt sich nicht mit einer Ausgabe des alten Stückes der «Zähmung einer Widerspenstigen», sondern stellt auch alles sonstige Material zusammen, was bei einer Quellenuntersuchung des Shakespeare'schen Stückes etwa in Betracht kommen könnte. Wie bei Shakespeare sind auch in dem alten Stücke drei Fabeln miteinander verschmolzen: Die Sly-Geschichte (als Rahmen), die Frauenzähmung und als Gegenstück die romantische Frauenwerbung mit Verkleidungsmotiv. Die möglicherweise orientalische Geschichte vom gefoppten Schläfer findet sich mehrfach im 16. und 17. Jahrhundert: von Philip von Burgund berichtet, bei Heuterus, Goulart, Grimeston und einem (auf Goulart-Grimeston beruhenden) Anonymus; auf Karl V. übertragen, bei Barckley. All diese Versionen werden uns hier im Anhange zum Vergleiche parat gestellt. In ähnlicher Weise wird uns die Zähmungsgeschichte im Dänischen, Spanischen und Englischen nachgewiesen. Aber für beide Fabeln sind die Berührungspunkte mit dem Dramatiker doch zu gering, um die direkte Quelle derselben auszumachen. Dagegen können wir mit Sicherheit sagen, daß für die Werbung des Aurelius und Polidor um Käthens jüngere Schwestern Gascoignes *Supposes* als unmittelbare Quelle gedient haben — dem Anonymus sowohl wie unserm Shakespeare, nur daß letzterer noch enger an Gascoigne sich angelehnt hat. Mit unleugbarem Geschicke hat schon der alte Dramenschreiber jene drei Fabeln miteinander verbunden, wie denn überhaupt seine eigentliche Befähigung im Aufbau der Handlung liegt, nicht in der Charakterisierung der Personen. Letztere, bei dem alten Anonymus noch bloße italienische Komödientypen, haben erst durch Shakespeare ihre individuelle Ausprägung erfahren. Auffallend ist, mit welcher Freiheit der alte Shrew-Verfasser Anleihen aus Marlowes Tamburlaine und Faustus gemacht, die sich gelegentlich bis zur wörtlichen Herübernahme ganzer Versgruppen erstrecken. Diese durch das ganze Stück sich hindurchziehenden Marlowe-Entlehnungen machen es übrigens unmöglich, die Abfassungszeit des Stückes weiter als 1590 herabzudrücken. Nebenbei sind dieselben für die Geschichte des Faust-Textes von Bedeutung: ihre Form beweist nämlich, daß dem Verfasser von *A Shrew* eine Textform von Marlowe vorgelegen hat, die in mehreren Punkten zu der (erweiterten) Ausgabe von 1616, und nicht zu der von 1614, stimmt, was auf das Verhältnis dieser beiden Ausgaben ein gänzlich neues Licht wirft. Künstlerisch betrachtet sind die Marlowe-Entlehnungen ein arger Mißgriff, weil ihre hoch-pathetische Sprache ein fremdes Element in den derb-natürlichen, einfachen Stil des Shrew-Verfassers hineinträgt. Mit feinem Gefühl ist von Boas die Verfasserfrage behandelt. Freilich kommt auch er nur zu dem negativen Resultate, daß weder Kyd noch Green noch Shakespeare der Verfasser gewesen sein kann. Gegen letzteren sprechen sowohl inhaltliche wie formale Gründe. Ein sehr sorgfältiger Vergleich des Shakespeareschen mit dem alten Stücke, der von Boswell-Stone herrührt, ist noch in einem Anhange beigegeben. Alles in Allem kann gerade dieses Bändchen als eines der allerbesten der Sammlung bezeichnet werden.

Der «Sommernachtstraum» ist, zusammen mit dem «Sturm» und «Verlorener Liebesmüh», dasjenige Stück, welches einer Quellenanalyse

die größten Schwierigkeiten entgegensetzt. Ja man kann ruhig behaupten, daß eigentliche Quellen dafür überhaupt noch nicht gefunden sind. Es kann sich also höchstens darum handeln, für die drei Fabeln, welche lose zum «Sommernachtstraum» verwoben sind, allerhand literarhistorische Parallelen, verwandtes oder ähnliches Stoffmaterial sowie Niederschläge volkskundlicher Überlieferung, zusammenzustellen. Und diese Aufgabe allein hat denn auch F. Sidgwick[14]) in einem anderen Bändchen der *Shakespeare Library* sich gestellt. Für die Hauptfabel, die sentimentale Geschichte von den beiden athenischen Liebespaaren, könnte Shakespeare vielleicht dieses oder jenes Detail sowie einige Namen aus Chaucers *Knight's Tale* und Plutarchs *Life of Theseus* entnommen haben; jedoch sind die Übereinstimmungen so allgemeiner Art, daß ich Sidgwicks Sicherheit in diesem Punkte nicht zu teilen vermag. Die grotesken Handwerkerrüpel werden der Natur nachgezeichnet sein. Nur für Bottoms Verwandlung in einen Esel und für das Zwischenspiel von Pyramus und Thisbe mögen literarische Vorbilder vorgelegen haben; der Möglichkeiten sind aber so viele, daß die Hinweise auf bestimmte literarische Texte eben nur den Wert von Beispielen haben. Die Tierverwandlung kann übrigens auch — worauf Sidgwick meines Wissens zum ersten Male hinweist — dem englischen Volksglauben entnommen sein. Sicher wird dies zutreffen für das dritte Stoffgebiet des Dramas, die Feen- und Elfenwelt, wenngleich sich auch hier zahlreiche literarische Parallelen aufzeigen lassen, die aber eben nur Shakespeares Übereinstimmung mit dem elisabethanischen Volksglauben in diesen Dingen beweisen. Nur die Namen Oberon und Titania mögen hier literarischen Ursprungs sein: ersterer aus Berners, Spenser oder Green geschöpft, letzterer jedenfalls aus Ovids Beiwort für Diana. Zur Illustration des in der Einleitung Vorgebrachten legt Sidgwick eine Reihe von Texten vor: Pyramus und Thisbe in Goldings Ovid-Version, das Volksbuch von Robin Good-Fellow (1628), die erste Fitte der Romanze von Thomas of Erceldoune (leider ohne Kenntnis von Brandls kritischer Ausgabe), ausgewählte Stellen aus Reginald Scots *Discovery of Witchcraft* (1584), einige Elfengedichte aus Th. Churchyard und Percys *Reliques* sowie Michael Draytons Feengedicht Nymphidia (1621). Das Bändchen ist mit großer Belesenheit zusammengestellt, enthält aber mancherlei Anfechtbares und noch mehr Überflüssiges, ohne uns doch eigentlich ein anschauliches Bild vom elisabethanischen Feenglauben zu zeichnen. Nicht einzusehen ist auch, warum Sidgwick die Beziehung des «Sommernachtstraumes» auf eine bestimmte historische Hochzeitsfeier ablehnt, und was er gegen Sarrazins Deutung auf die Vermählung der verwitweten Gräfin Southampton mit dem königlichen Schatzmeister Sir Thomas Heneage (am 2. Mai 1594) einzuwenden hat.

3. Erläuterungsschriften.

Das Achselzucken, mit dem man lange Zeit die Shakespeare-Kritik des 18. Jahrhunderts aufzunehmen gewohnt war, ist mehr und mehr einer verständnisvollen Würdigung gewichen. Und Samuel Johnson ist es soeben

[14]) The Shakespeare Library, General Editor Prof. I. Gollancz: The Sources and Analogues of «A Midsummer-Night's Dream», compiled by Frank Sidgwick. London, Chatto and Windus (New York, Duffield and Co.), MCMVIII. 198 S., 1 Faksimile. Preis: 2s. 6d.

beschieden worden, in Prof. Raleigh[15]) einen ebenso begeisterten wie beredten Verkündiger seiner Verdienste um Shakespeare zu finden. Schon früh, im Jahre 1745, hatte Johnson den Plan einer Neuausgabe Shakespeare's ins Auge gefaßt; greifbare Gestalt gewann derselbe erst in den *Proposals for Printing the Dramatick Works of William Shakespeare* vom Jahre 1756, worin Johnson mit erstaunlichem Scharfblick das Ideal einer Shakespeare-Ausgabe skizzierte. Und abermals neun Jahre sollten vergehen, bis die Subskribenten die langerwartete Ausgabe mit ihren acht Bänden (1765) endlich in den Händen hatten. Die glänzend geschriebene, für Johnsons literarisches Glaubensbekenntnis ungemein wichtige, offenherzige Vorrede zu derselben bildet die Hauptquelle zur Beurteilung seines Versältnisses zu Shakespeare. Obwohl ihm Shakespeare eigenlich nicht recht lag, finden wir hier doch eine überraschend tiefe und warmherzige Würdigung des großen Dramatikers, an der man sich weder durch die oft etwas kühle Nüchternheit des Vortrags noch durch den gelegentlich fast gönnerhaften Ton des Lobes irre machen lassen darf. Shakespeare's «Fehler» glaubte er eben seinem literarisch fein geschulten Publikum nicht verschleiern zu dürfen. Trefflich und noch heute gültig sind vor allem seine Prinzipien der Textkritik, die ihn an vielen Stellen von Pope's oder Warburton's Konjekturen zur ursprünglichen Lesart zurückkehren ließen. Vollste Anerkennung schulden wir heute noch seinem Bestreben, Shakespeare inhaltlich und sprachlich aus seinem eigenen Zeitalter heraus zu verstehen und zu erklären. Und viel Lob endlich verdient die neidlose Anerkennung, die er den Verdiensten seiner Vorgänger zuteil werden läßt. Alles dies wird uns in feinsinniger Weise von Prof. Raleigh in der Einleitung zu dem vorliegenden, übrigens entzückend ausgestatteten Bändchen auseinander gesetzt. Außerdem enthält dasselbe einen Neudruck jener *Proposals* vom Jahre 1756, und der *Preface* von 1765, eine reichliche Auswahl der Johnson'schen Erläuterungen zu den einzelnen Dramen, sowie seinen Macbeth-Aufsatz aus dem *Rambler* vom Jahre 1751.

Besser bekannt als Johnsons Shakespeare-Kritik sind die *Characters of Shakespeare's Plays* (1817) des feinfühligen und enthusiastischen Essayisten William Hazlitt, welche uns mitten in das ästhetisch-philosophische Fahrwasser der Romantik führen. Von ihnen hat uns soeben J. H. Lobban[16]) eine saubere Schulausgabe mit erklärenden Anmerkungen vorgelegt.

Der schon von Johnson gehegte Gedanke, daß man die elisabethanischen Dramatiker als eine Einheit ansehen müsse und aus ihr heraus Shakespeare zu erklären habe, hat einem eigenartigen Buche, *The Shakespeare Symphony*[17]) benannt, Titel und Inhalt eingegeben, von dem nunmehr eine zweite Auflage vorliegt. Der Verfasser desselben, H. Bayley, versucht darin nämlich, durch eine reiche Sammlung von Parallelstellen den Nachweis zu erbringen,

[15]) Johnson on Shakespeare. Essays and Notes selected and set forth with an Introduction by Walter Raleigh. London, Henry Frowde, 1908. XXXII u. 206 S. Preis 2 s. 6 d. net.

[16]) William Hazlitt, Characters of Shakespeare's Plays. Edited with Introduction and Notes by J. H. Lobban. [English Literature for Schools.] Cambridge: at the University Press, 1908. XXIII u. 280 S. Preis: 1 s. 4 d.

[17]) The Shakespeare Symphony. An Introduction to the Ethics of the Elizabethan Drama. By Harold Bayley. New and Cheaper Edition. London, Chapman and Hall, 1908. IX u. 393 S. Preis: 7 s. 6 d. net.

wie sehr Skakespeare in seiner ganzen Gedankenwelt mit den übrigen Elisabethanern übereinstimmt. Bayley geht aber noch weiter: er will den Dramatikern jener Zeit eine besonders hohe, von ihren Zeitgenossen sich abhebende Weltauffassung und Ethik zuschreiben; und in diesem Punkte werden wir ihm kaum beistimmen können. Auch sonst ist es schwer, dem Autor zu folgen. Er verliert sein Ziel fortwährend aus dem Auge und führt uns auf allerhand Nebenwege, deren Zweck uns nicht klar wird. Er zitiert Übereinstimmungen, um dann entgegen seinem Grundprinzipe direkte Abhängigkeiten daraus herzuleiten, namentlich im Falle Bacons, dessen Ideenwelt er den größten Einfluß auf die elisabethanischen Dramatiker zuweist. Was das Buch trotz seiner falschen Tendenz uns lehren kann, hat Prof. Fischer bei seiner Besprechung der ersten Auflage (Jahrbuch XLIII, 283) treffend hervorgehoben: es gewährt uns einen Einblick in die allgemeine Bildung der damaligen literarischen Gesellschaft Londons, — also einen Beitrag zur Massen-Psychologie der elisabethanischen Literatur.

Von einem gleichen Grundgedanken, aber formell gewendet, geht W. L. Rushton[18]) aus, indem er in einem Büchlein *Shakespeare and «The Arte of English Poesie»* die Übereinstimmung zwischen Shakespeare's Stilfiguren und Puttenhams bekannter Poetik aufzudecken bemüht ist. Daß Shakespeares Stilgewohnheiten mit der damaligen poetischen Theorie übereinstimmten, kann uns kaum Wunder nehmen. Und nicht geleugnet soll werden, daß auch diese oder jene Shakespeare-Stelle durch ein Zusammenhalten mit Puttenham's Lehrbuch stärkeres Licht erhällt. Wenn aber Rushton anzunehmen scheint, daß diese Übereinstimmung auf bewußter Befolgung Puttenham'scher Lehre oder gar direkter Entlehnung beruhe, so müssen wir diese Folgerung ablehnen, so dankbar wir auch dem gelehrten und um die Shakespeare-Forschung so verdienten Juristen für seine interessanten Zusammenstellungen sind.

Die Forderung, Shakespeare aus seiner Zeit heraus zu verstehen, wird kaum auf einem anderen Gebiete so misachtet, als auf dem des Aberglaubens oder, wie man besser sagt, der Volkskunde. Aber freilich seinen Grund hat dies darin, daß die Grundlagen für eine wirklich historische Einreihung Shakespeare'scher Volkskunde noch nicht geschaffen sind, so rege auch die neue Religionswissenschaft darum bemüht ist. Mittlerweile lassen sich natürlich allerhand nützliche Sammlungen anlegen. So stellte Helen Stewart[19]) eben die Stellen zusammen, wo bei Shakespeare Vorahnungen, Geistererscheinungen, Feen und Kobolde vorkommen, um in anspruchsloser, liebenswürdiger Weise mit uns darüber zu plaudern. Auf einen höheren Ton gestimmt und umfassender ist Gibsons Preis-Essay über denselben Gegenstand.[20]) Nicht nur einzelne Aussprüche, sondern die ganze Anlage von Stücken wie «Hamlet» und «Macbeth» beweisen, daß Shakespeare an

[18]) Shakespeare and «The Arte of English Poesie». By William Lowes Rushton. Liverpool, Henry Young and Sons, 1909. 167 S. Preis: 2 s. 6 d. net.

[19]) The Supernatural in Shakespeare. By Helen Hinton Stewart. London, John Ouseley, 1908. 159 S. Preis: 2 s.

[20]) Shakespeare's Use of the Supernatural. Being the Cambridge University Harness Prize Essay 1907. By J. Paul S. R. Gibson. Cambridge, Deighton Bell and Co. (London, George Bell and Sons) MCMVIII. 143 S. Preis: 3 s. 6 d. net.

die Möglichkeit überirdischer Manifestationen glaubte und von der wirklichen Existenz von Feen, Hexen und Geistern überzeugt war. Auch der Traumdeutung und der Astrologie maß er offenbar Glauben bei. Daß er in reiferen Mannesjahren skeptischer dem Volksglauben gegenübertrat, ist zweifellos anzunehmen; ob man aber die verschiedenen Etappen dieser seiner inneren Entwicklung in der Dramen-Reihe verfolgen kann, scheint mir doch höchst zweifelhaft. Ebenso konstruiert dünkt mir, was Gibson über die verschiedenen Grade des Einflusses sagt, den Shakespeare den Feen, den Geistern und den Hexen über die menschliche Psyche beimesse. Um das für Shakespeare Charakteristische in der Behandlung des Übernatürlichen herauszuschälen, wird noch ein schneller Blick auf einige zeitgenössische Stücke von Marlowe, Green, Middleton und Dekker geworfen; aber auch hier haben die Resultate nichts Überzeugendes an sich. Der ganze Unterbau ist dann auch wohl zu schwach geraten, um noch das Schlußkapitel über die dramatische Verwendung des Übernatürlichen tragen zu können. Im ganzen genommen ein zwar anregendes Büchlein, aber zu sehr konstruierend, zu wenig tief bohrend und zu wenig historisch fundiert.

In welchem Umfange die hier behandelten Fragen erst fundiert werden müßten und könnten, läßt sich gut aus einer eben erschienenen Arbeit zur französischen Literaturgeschichte erkennen, welche überdies nur einen Teil des in Frage kommenden Gebietes behandelt. Die Rolle nämlich, welche die Magie im französischen Drama des 16. und 17. Jahrhunderts spielt, ist mit großer Sorgfalt und umfassender Belesenheit von E. Friedrich[21]) behandelt worden. Überrascht sehen wir aus der Arbeit, welches große Interesse diesen Fragen, allerdings mehr noch im 17. als im 16. Jahrhundert, in Frankreich dargebracht wurde.

Eine Gesamtwürdigung Shakespeares versucht uns ein Ergänzungsbändchen des billigen *Century Shakespeare* zu geben. Unser Altmeister Furnivall[22]) und sein jugendlicher, vielversprechender Freund Munro haben sich hier vereinigt, um in äußerst fesselnder Weise auf knappstem Raume ein erstaunlich inhaltsreiches Kompendium der Shakespeare-Kunde uns zu schaffen. Wer Furnivalls prächtige Einleitung zum *Leopold Shakespeare* kennt, hatte sich schon längst etwas derartiges aus Furnivalls Feder gewünscht. Und hier erhalten wir das Ersehnte nun endlich in der Weise, daß Furnivall die Arbeit mit einem jüngeren Mitforscher geteilt hat. Von letzterem allein rühren zwei Kapitel her: ein farbenprächtiges, allbelebtes Bild des Shakespeare'schen London, in dem Munro zeigt, wie viel er seinem Meister in der Darstellungsweise abgeguckt hat, und am Schlusse eine Übersicht über das vorshakespeare'sche Drama, d. h. im wesentlichen über die Entwicklung des liturgischen Dramas zum Interludium, wobei namentlich Ramsays weittragende Forschungsergebnisse (s. oben

[21]) Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Herausgegeben von H. Breymann und J. Schick. XLI. Heft: Die Magie im französischen Theater des 16. und 17. Jahrhunderts. Von Dr. Ernst Friedrich. Leipzig, A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf. (Georg Böhme) 1908. XXXVI u. 344 S. 4 Bildertafeln. Preis: 8.60 M.

[22]) The Century Shakespeare. Shakespeare: Life and Work. By F. J. Furnivall and John. Munro. Cassell and Co., London, 1908. 279 S., mit einem Titelbilde. Preis: 9 d. net in cloth, 1 s. 6 d. net in Leder.

S. 377—381) einem größeren Publikum mitgeteilt werden. Furnivall selbst hat die biographischen Abschnitte (z. T. unter Benutzung seiner *Leopold-Shakespeare*-Einleitung) geliefert sowie drei Kapitel über Shakespeare als Dichter und als Menschen. Letzteres zweifellos die Perle des Bändchens: denn wer verstünde gleich Furnivall die Persönlichkeit eines Dichters aus seinen Werken herauszufühlen und in solch packendem Wortbilde vor uns erstehen zu lassen. Daß die biographischen Abschnitte durch die Heranziehung der neusten Shakespeare-Funde besonders wertvoll sind, braucht kaum eigens erwähnt zu werden. Kurze Inhaltsangaben der Dramen, auf vier Schaffensperioden verteilt, sind von Furnivall und Munro zusammen ausgearbeitet. Allerhand nützliche Beigaben, wie eine ausführliche chronologische Synopsis, metrische Tabellen, eine kurze (allerdings auch sehr subjektiv ausgewählte) Bücherliste und ein alphabetischer Index, erhöhen den Wert des trefflichen Bändchens, das bei dem äußerst niedrigen Preise von 9 d. bald in den Händen eines jeden Lehrers und Studenten zu sein verdiente.

Zum Schluß dieses Abschnittes muß noch darauf hingewiesen werden, daß Prof. Raleighs glänzende Shakespeare-Würdigung[23]) in die *Eversley Series* aufgenommen ist und in seinem neuen, üppigeren Gewande sich sicherlich neue Freunde erwerben wird. Im übrigen handelt es sich hier um einen unveränderten Abdruck des ursprünglichen Textes in den *English Men of Letters*, so daß es genügt, auf Brandls Besprechung dieser Ausgabe im vorigen Jahrbuche (S. 322) zu verweisen.

4. Biographie.

Als beste Biographie Shakespeares muß zweifellos seit 1898 Sidney Lee's *Life of Shakespeare* angesprochen werden. Um so mehr freuen wir uns, daß jetzt nach 10 Jahren bereits eine sechste Auflage[24]) davon nötig geworden ist und diese — um von kleinen Berichtigungen im Texte zu schweigen — durch ein neues, inhaltreiches Vorwort eine wesentliche Bereicherung erfahren hat. Hier setzt sich Lee nämlich mit den neuentdeckten Shakespeare-Funden auseinander, welche in den Jahren 1904—1906 englischen wie amerikanischen Forschern geglückt sind. Es sind dies die folgenden fünf:

1. Da ist zunächst die einzige uns erhaltene Äußerung über Shakespeares Vater, welche Archidiakon Plume um rund 1656 nach Hörensagen in sein Notizbuch (jetzt in Maldon) eingetragen hat: *Sir John Mennes* [1599 bis 1671] *saw once his old father in his shop — a merry cheeked old man that said «Will was a good Honest Fellow, but he darest have crackt a jeast with him at any time.* (Hiernach ist Shakespeare-Jahrbuch XLI, 283 zu verbessern.)

2. Ein 1904 entdeckter Eintrag in den Subsidy Rolls des Record Office beweist, daß Shakespeare im Jahre 1593/94 in der Gemeinde St. Helen's in

[23]) The Eversley Edition. Shakespeare. By Walter Raleigh, Macmillan and Co., London, 1909. 304 S. Preis: 4 s. net.

[24]) A Life of William Shakespeare. By Sidney Lee. With Portraits and Facsimiles. Sixth Edition. With a New Preface. London, Smith, Elder, and Co., 1908. XLVIII u. 495 S. Preis: 7s. 6d.

Bishopsgate steuerpflichtig war (vgl. Jahrbuch XLI, 284), also dort einmal gewohnt haben muß. Lee bemerkt dazu: *There has never been any question that at the midmost period of his London career the dramatist resided in Southwark, which was then the chief centre of theatrical life. It is now placed beyond reasonable doubt that he migrated thither from St. Helen's, Bishopsgate, a district within easy walking distance of Shoreditch, which preceded Southwark as the leading theatrical quarter of London.*

3. Von S. Lee 1906 zum ersten Male mitgeteilt sind zwei Funde in heraldischen Manuskripten (vorläufig noch im Besitze der Firma Pearson & Co. in London), die beide über Mißgriffe des Heroldsamtes handeln (vgl. Jahrbuch XLIII, 314 f.). Das erstere, eine im Jahre 1599 abgefaßte Anklageschrift des Drachenherolds William Smith, spricht nicht von Shakespeare selbst, aber von seinen beiden Kollegen, den (z. B. im Personalverzeichnis der ersten Folio genannten) Schauspielern Augustine Philipps und Thomas Pope, die beide bei ihrer Bewerbung um die Erlaubnis zum Wappenführen zu direkten Unwahrheiten und Fälschungen gegriffen hatten. Interessant ist dabei, daß Philipps das Wappen des bei Azincourt hervorgetretenen Lord Bardolph in Anspruch nahm — vielleicht für Shakespeare ein Grund, Falstaffs rotnasigem Kumpan den Namen des imaginären Ahnen seines Kollegen zu geben. Zweierlei ergibt sich aus diesen Aufzeichnungen zur Beurteilung von Shakespeares Wappenbewerbung: a) Shakespeares Berufung auf nicht näher bezeichnete Vorfahren, die treue Dienste unter Heinrich VII. geleistet, erscheint, mit Philipps' und Popes Vorgehen verglichen, sehr maßvoll und bescheiden. b) Und weiterhin erkennen wir, daß Shakespeares Eingabe an das Heroldsamt genau mit der zeitgenössischen Etiquette und den Aspirationen des Schauspielerstandes übereinstimmte. Das zweite Manuskript sind Privataufzeichnungen eines anderen Beamten des Heroldamtes, Ralph Brooke, unter denen sich auch eine Liste von 23 Personen befindet, denen nach Brookes Meinung zu Unrecht ein Wappen verliehen ist. In dieser Liste nun steht der Name «Shakespeare» an vierter, der seines Kollegen Richard Cowley an zwölfter Stelle. Auch ein Strumpfwirker, ein Kurzwarenhändler, ein Buchdrucker befindet sich unter diesen unrechtmäßigen Wappenführern. *One feels regret*, bemerkt Lee dazu, *that Shakespeare's name should (in Brooke's neat script) ornament the first leaf of this manuscript treasury of scandal. The dramatist's negotiation with the Heralds' College clearly involved him in a widely distributed notoriety. He identified himself with the bourgeois ambitions of his day so thoroughly as to invite challenge from prosaic minds of his true title to fame.*

4. Der vierte Fund zeigt uns Shakespeare während seines Lebensabends in Stratford als Erfinder einer Schilddevise für den sechsten Grafen Rutland, den intimen Freund von Shakespeares Gönner Southampton. In den Haushaltungsbüchern dieser Familie auf Belvoir Castle fand sich nämlich unter dem Jahre 1613 folgender Eintrag: *Item 31 Martij to Mr. Shakspeare in gold about my Lordes Impreso xliiijs. To Richard Burbadge for paynting and making yt in gold xliiijs.* Wir sehen hier also Shakespeare zusammen mit seinem Schauspielerkollegen Richard Burbadge arbeiten, der auch sonst als Maler bekannt ist. Daß Shakespeare allein (im Unterschiede zu Burbadge) hier das Gentleman-Prädikat '*Mr.*' erhält, scheint doch wohl dafür zu sprechen,

daß unser ja zur Führung des Titels *gentleman* seit 1599 berechtigter Dichter damit gemeint ist, nicht, wie Mrs. Stopes will (s. oben S. 296 f.), der königliche Sporer John Shakespeare.

5. Der letzte, wichtigste Fund betrifft jene Klage auf Herausgabe von Urkunden, welche Shakespeare gegen den früheren Besitzer seines Blackfriars-Hauses im April 1615 angestrengt hatte und die unseren Lesern aus dem Jahrbuche XLII, 308 ff. hinreichend bekannt ist.

Die 1908 aufgefundene Erwähnung von Shakespeares Scheune in Stratford (s. oben S. 296) konnte Lee natürlich noch nicht verwerten. Zum Lobe des unentbehrlichen Lee'schen Buches noch etwas hinzuzufügen, ist wohl überflüssig.

Mit dem Wappen Shakespeares beschäftigt sich auch eine Broschüre des Amerikaners S. A. Tannenbaum.[25]) Die meisten der bisherigen Beschreibungen dieses Wappens enthalten Fehler, z. T. gröberer Art, obwohl es auf Grund der Akten des Heroldsamtes keinem Zweifel unterliegen kann, daß die Beschreibung folgendermaßen lauten müßte: *Or, on a Bend Sable a Spear of the first, the point Argent, and for the Crest a Falcon, Argent, with his wings displayed, supporting a Spear in pale, Or, the point upward headed, Argent, standing on a wreath of his colours and provided with a helmet, mantle, and tassels according to custom* (so nach handschriftlichen Besserungen des Autors in unserem Exemplar). Diese heraldische Formel ließe sich etwa so umschreiben und ergänzen: *A golden silver-headed tilting-spear, pointing upwards, within a broad black band in a golden shield, the band extending from the upper righthand corner of the field down and to the left. Above the shield and resting on it is a silver and gold helmet in profile, with visor closed, supporting a gold and silver wreath of six convolutions, the helmet and shield being invested with a gold and silver mantle with golden tassels. Resting on the wreath is a white falcon with both wings spread and pointing upwards, supporting in one claw a silver-headed golden spear pointing upwards. Above the timbre or crest is a scroll bearing the motto, «Non Sans Droict».* Eine technisch genaue Rekonstruktion des Wappens im Bilde ist der leider nur in 50 Exemplaren hergestellten Broschüre beigegeben.

Kein Jahr vergeht, ohne daß die Literatur zur Shakespeare-Bacon-Hypothese Vermehrung erführe. Vor mir liegt ein schön ausgestatteter Band von fast 600 Seiten, in welchem ein angesehener Jurist zu beweisen sucht, daß der Stratforder Schauspieler William Shakspere (sic!) nicht die Werke des Londoner Dichters William Shakespeare (sic!) geschrieben haben könne. Greenwood[26]), der Verfasser dieses Buches, tut also nur den ersten Schritt und spricht die Verfasserschaft der Dramen dem historisch nachweisbaren Schauspieler ab. Die Methode, die Greenwood anwendet, ist die aller Anti-Shakespeareaner: man konstruiert eine möglichst große Kluft

[25]) The Shakspere Coat-of-Arms. Described by Saml. A. Tannenbaum. Printed and published for the Author by the Tenny Press, New York, 1908. 20 S. [Nur in 50 Exemplaren *for private distribution*].

[26]) The Shakespeare Problem Restated by G. G. Greenwood, M. P., of the Middle Temple, Barrister-at-Law, sometime Scholar of Trinity Coll. Cambr. With a Photogravure Frontispiece. London: John Lane, The Bodley Head (New York: John Lane Company), MCMVIII. XXX u. 559 S. Preis: 21 s.

zwischen den Shakespeare-Dramen und dem Stratforder Schauspieler. Auch der Nährboden der ganzen Theorie ist hier wie überall der gleiche: eine völlig unhistorische Betrachtungsweise, die alles nach modernen Maßstäben mißt. Dasselbe gilt vom Vortragston: nicht eine streng sachliche, wissenschaftliche Untersuchung zur Eruierung der Wahrheit, sondern ein glänzendes, alle Künste forensischer Beredsamkeit aufwendendes Plaidoyer über Rechtsansprüche des Schauspielers Shakspere, welche Greenwood für seinen Klienten Shakespeare in Anspruch nimmt. Kein Wunder dies, da die Anti-Shakespeareaner mit verschwindenden Ausnahmen keine Fachleute, sondern Juristen sind. Trotz alledem wollen wir ausdrücklich anerkennen, daß Greenwoods Buch das erfreulichste Werk dieser Gattung ist. Denn es ist gut geschrieben, arbeitet mit ziemlicher Kenntnis der einschlägigen Literatur und enthält einige beachtenswerte Fragezeichen. Widerlegen läßt sich ein so dickes Buch nicht in wenigen Worten. Auch können wir davon umso eher absehen, als H. Beeching (s. oben S. 322) eine vorzügliche Beantwortung einiger Hauptpunkte hat erscheinen lassen.

Eine Ausnahme von der oben angezogenen Regel bezüglich der Anti-Shakespeareaner bildet der Oberrealschulprofessor G. Holzer, welcher seit Jahren Bormanns Theorie, daß in den Shakespeare'schen Dramen Bacons Naturphilosophie allegorisch verkörpert sei, zu verbreiten sucht und dies soeben wiederum in einem kleinen Schriftchen mit dem irreführenden Titel «Shakespeare im Lichte der neuesten Forschung»[27]) getan hat.

Vom sprachlich-grammatischen Gesichtspunkte aus der Bacon-Hypothese zu Leibe zu gehen, hat auf Jespersens Anregung hin ein junger Däne, N. Bøgholm[28]), unternommen. Das trefflich gearbeitete Buch ist zwar schon vor einigen Jahren (1906) erschienen, hat aber, soweit ich sehe, seines dänischen Gewandes wegen bisher nicht die Beachtung gefunden, die es verdiente. Daher mögen die wichtigsten Ergebnisse desselben hier kurz mitgeteilt werden. Bøgholm ist nämlich zu dem interessanten Resultate gekommen, daß Bacons Sprache namentlich in Syntax und Wortgebrauch beträchtlich von der Shakespeares abweicht. Schon im ganzen genommen macht Bacons Sprache einen viel regelstrengeren, korrekteren Eindruck und vermeidet gänzlich jene Freiheiten der Volks- und Umgangssprache, welche Shakespeare so gern in seinen Dialog einfließen läßt. Daher fehlen bei ihm jene unlogischen, auf Attraktionen beruhenden freien Konstruktionen, die Shakespeare namentlich auf dem Gebiete der Pronomina sich erlaubt. Weiterhin hat Bacons Sprache insofern einen entschieden moderneren Zug, als sie mehr zur heutigen Schriftsprache stimmt. So ist z. B. die alte reflexive Verwendung des Personalpronomens, die Shakespeare noch gern anwendet, bei Bacon fast ganz aufgegeben; ebenso der reziproke Gebrauch der *self*-Verbindungen. *Which* wird nur selten noch auf Personen bezogen. Ältere Wörter, wie *yon*, *yonder* und *twain*, die Shakespeare noch kennt, werden von Bacon nicht mehr gebraucht. Ebenso ist aufgegeben die

[27]) Shakespeare im Lichte der neuesten Forschung. Eine Studie von Gustav Holzer, Professor an der Oberrealschule zu Heidelberg. Karlsruhe, Verlag der Hofbuchhandlung Friedrich Gutsch, 1908. 33 S. Preis: 60 Pf.

[28]) Bacon og Shakespeare. En sproglig Sammenligning af N. Bogholm. Kobenhavn, Martius Truelsens Bogtrykkeri, Kommission hos Siegfried Michaelsens Eftf. Einar Moller, 1906. 196 S.

Komparativform *worser*, der Superlativ *erst*, die intensive Verwendung von *passing*, die Negation *ne*, die Konjunktion *sith* «da ja», — alles Dinge, die sich bei Shakespeare noch finden. Die bei Shakespeare recht beliebte Doppelsteigerung (*more richer*) wird nur noch vereinzelt zugelassen. Älteres einfaches *thousand*, das mehrmals bei Shakespeare erscheint, ist regelmäßig durch *a thousand* verdrängt. Die appositionelle Gruppe *one the wisest prince* ist ersetzt durch Bacons *one of the wisest princes*. Dagegen erscheinen häufig (im Gegensatz zu Shakespeares spärlicher Verwendung) Konstruktionen wie *many* (*any*, *sundry*, *divers*, *others*) *your favours*. Altes *an*(*d*) «wenn» ist seltener geworden als bei Shakespeare; ebenso *as* im Sinne von «als ob» auf die Phrasen *as it were* und *as who should say* beschränkt. Auf der anderen Seite finden wir bei Bacon neue Formwörter, die Shakespeare noch nicht kennt: nämlich *the latter*, *everybody*, die Intensiva *pretty* und *rather*, die Adverbien *rarely*, *hereunto*, *underhand*, *namely*, *contrariwise*, *percase*, *forasmuch*, *in point of*, *in the whole*. Bacons Lieblingswörter *whereas*, *inasmuch as*, *also* und *nevertheless* erscheinen bei Shakespeare entweder überhaupt nicht oder nur 1—2 mal. Für Shakespeares *as for* gebraucht Bacon regelmäßig das moderne *as to*. Shakespeare bevorzugt *but* «ausgenommen». Bacon dagegen das moderne *except*; Shakespeare die Adjektiva auf *-ic*, Bacon die auf *-ical*. Natürlich zeigt auch der Gebrauch der Begriffswörter deutliche Unterschiede. Bogholm weist ca. 100 Bacon'sche Vokabeln nach, die bei Shakespeare nicht vorkommen. Dazu kommt ein weiteres Hundert, das bei Shakespeare ganz vereinzelt, bei Bacon dagegen sehr häufig erscheint. Etwa 50 Wörter werden von beiden in gänzlich verschiedener Bedeutung gebraucht. Und 21 Wörter, die Shakespeare als pedantisch belächelt, sind von Bacon ohne jeden Anstoß benutzt. Bei anderen sprachlichen Unterschieden läßt sich allerdings nicht entscheiden — Bogholm übersieht dies —, ob sie auf Shakespeare selbst zurückgehen oder auf seine Drucker: so z. B. Shakespeares Vorliebe für *-s* der 3. Pers. Sing. gegenüber Bacons *-eth*; oder die mannigfachen Unterschiede in den Ablautsformen der starken Verba. Man wird zugestehen müssen, daß die genannten Unterschiede in der Sprache so groß sind, daß sie eine Identität der Verfasser ausschließen. Die Baconianer freilich wird dies ebensowenig genieren, wie die durchgreifenden Unterschiede der allgemeinen Anschauungen und Lebensauffassung beider Männer. Es mag noch darauf hingewiesen werden, daß Bogholms Arbeit über ihren engeren Zweck hinaus ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der englischen Syntax ist.

5. Sprache und Metrik.

Konnten wir in dem eben genannten Buche von Bogholm einen Beitrag zur elisabethanischen Syntax erblicken, so haben wir hier zwei Werke zu nennen, welche sich mit der Lautlehre jener Zeit beschäftigen. Wie Shakespeare sein Englisch aussprach, werden wir nur feststellen können unter Heranziehung der zeitgenössischen Orthoepisten; aber auch die Lehren einer älteren und jüngeren Generation werden wir nicht außer Acht lassen dürfen. Es ist daher freudig zu begrüßen, daß uns das, was der scharf beobachtende und offenbar fein gebildete Wappenherold John Hart in seinen beiden Büchlein vom Jahre 1569 und 1570 über die damalige Aus-

sprache der vornehmen Londoner Kreise lehrt, soeben von Prof. Jespersen[28]) in trefflicher Beleuchtung vorgeführt wird. Obwohl 50 Jahre älter als der zunächst für Shakespeares Aussprache in Betracht kommende Grammatiker Alexander Gill (1621), bietet Hart uns eine erwünschte Kontrolle und Korrektur der sehr konservativen und stark von der Rücksicht auf Etymologie und traditionelle Schreibung beeinflußten Aussprachelehren dieses Gelehrten, weil er ohne schulmeisterliche Tendenzen einfach das angeben will, was in seinem Kreise wirklich gesprochen wurde. So lehrt er z. B. bereits die durchgängige Reduktion der Endsilbenvokale zu *ə*, wo Gill noch allerhand etymologisierende Unterscheidungen vornimmt. Besondere Beachtung verdient, daß Jespersen — wie mir scheint, mit Erfolg — bestrebt ist, das bisherige ungünstige Urteil über Harts Zuverlässigkeit in das gerade Gegenteil zu verkehren.

Bisher wenig benutzt, weil nur in einem vollständigen Exemplare der Bodleiana auf uns gekommen, ist die *Orthoepia anglicana* (1640) des zaghaften und wenig originellen Dorfschulmeisters Simon Davies[30]) aus Suffolk, die uns soeben in einem sorgfältigen Neudrucke mit einer vorzüglichen Einleitung von Brotanek dargeboten wird. Obwohl der konservativen, höfisch-gelehrten Richtung angehörend, überrascht uns Davies gelegentlich durch ungemein fortschrittliche Lehren: so bietet er das erste sichere Zeugnis für den Einfluß von *w* auf folgendes *a*. Möglich, daß hier, wie in anderen Fällen, eine Beeinflussung durch seine Suffolker Mundart vorliegt, wie Brotanek wahrscheinlich zu machen gesucht hat.

Bei dem großen Abstand des Shakespeare'schen Wortschatzes von der heutigen Schriftsprache kann auch der geborene Engländer eines Wörterbuches bei der Shakespeare-Lektüre kaum mehr entraten. Für wissenschaftliche Zwecke wird dafür natürlich nur das Oxforder Wörterbuch und A. Schmidts Shakespeare-Lexikon in Betracht kommen können. Vielen aber werden diese beiden Werke doch zu umfangreich und kostspielig sein; und diese werden gern zu einem Buche, wie das uns soeben geschenkte *Shakespeare Word-Book* von John Foster[31]), greifen, das, wenn es auch nicht allen Ansprüchen genügt, doch eine recht brauchbare Leistung darstellt. Alle Wörter, die dem modernen Engländer irgendwie, sei es durch ihre Form oder ihre Bedeutung, Schwierigkeiten bereiten können, sind hier in alphabetischer Reihenfolge zusammengestellt. Wie bei A. Schmidt sind die einzelnen Bedeutungsnüanzen sorgfältig geschieden und jedesmal mit wenigstens einem Shakespeare-Zitate belegt. Gelegentlich werden auch Parallelen aus anderen Elisabethanern herangezogen. Mehrfach ist auf die Etymologie eingegangen, die aber leider — besonders dem Altenglischen

[28]) Anglistische Forschungen, herausg. von Dr. Johannes Hoops, Heft 22: John Hart's Pronunciation of English (1569 and 1570). By Otto Jespersen. Heidelberg 1907, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 123 S. Preis: 3.20 M.

[30]) Neudrucke frühneuenglischer Grammatiken, herausg. von R. Brotanek, Band 3: Simon Daines' Orthoepia Anglicana (1640). Herausg. von Dr. M. Rösler und Dr. R. Brotanek. Mit einer Einleitung und Darstellung des Lautbestandes der «Orthoepia» von Dr. R. Brotanek. Halle a. S., Max Niemeyer, 1908. LXXXVIII u. 115 S. Preis: 7 M.

[31]) A Shakespeare Word-Book. Being a Glossary of Archaic Forms and Varied Usages of Words Employed by Shakespeare. By John Foster, M. A., (Edin.). London, George Routledge and Sons New York, E. P. Dutton and Co.), [1908]. XI u. 735 S. Preis: 7 s. 6 d. net.

gegenüber — jenen dilettantischen Standpunkt verrät, wie wir ihn oft in englischen Büchern zu beklagen haben. Auch die Bedeutungsansätze sind nicht überall ganz einwandfrei (z. B. unter *auburn*, *burden*, *cook-a-hoop*, *corner-cup*). Beides hätte sich leicht vermeiden lassen, wenn das Oxforder Wörterbuch zu Rate gezogen wäre, welches sonderbarerweise aber unserem Shakespeare-Lexikographen unbekannt zu sein scheint. Auch auf Vollständigkeit kann das Werk kaum Anspruch erheben; denn unter den drei ersten Buchstaben des Alphabets ist mir das Fehlen von z. B. *a-hold*, *bawd* «Hase» (Romeo), *bladed*, *blame* «tadelnswert», *charneco*, *civil* (in *a civil doctor*) und *cross-bows* «Armbrustschützen» aufgefallen. Immerhin enthält das schön gedruckte und dafür recht preiswerte Buch soviel Gutes und Richtiges, daß es sich als ein brauchbares Hilfsmittel bei der Shakespeare-Lektüre erweisen wird.

Prof. Kluges schönen Vortrag «Über die Sprache Shakespeares» kennen unsere Leser bereits aus dem Jahrbuche XXVIII. Soeben erhalten wir ihn aber mit anderen Aufsätzen zu einem äußerst reizvollen Bändchen [32]) zusammengestellt, in dem den Shakespeare-Freund noch die Abhandlung «Von dem geschichtlichen Faust» besonders interessieren wird.

Shakespeares Verstechnik ist in sehr eigenartiger Weise behandelt von Prof. Saintsbury im zweiten Bande seiner *History of English Prosody* [33]). Es ist hier der Versuch gemacht, ein Bild von der geschichtlichen Entwicklung des englischen Versrhythmus zu zeichnen, ohne daß aber eine wirkliche technische Analyse des Versbaues irgendwie versucht würde. Vielmehr urteilt Saintsbury ganz nach persönlichen Eindrücken beim Verslesen. Und so scheint mir das Buch in lauter Subjektivismus zu zerfließen. Dies zeigt sich namentlich auch bei dem Versuch, die Entwicklung der Shakespeare'schen Verstechnik von Drama zu Drama zu verfolgen, soweit nicht eben jene bekannten *metrical tests* hineinspielen. Als das eigentlich charakteristisch Neue für Shakespeares Vers, wodurch er sich auch stark von Marlowe unterscheidet, ist mit Recht der immer stärker werdende Gebrauch der Versverschlingung (*enjambement*) hingestellt. Eine wissenschaftliche Darstellung des Shakespeare'schen Verses bleibt nach wie vor ein Desideratum.

6. Theater.

Die Theaterverhältnisse der Shakespeare-Zeit stehen augenblicklich im Brennpunkt des Interesses. Reiches neues Material haben uns die oben S. 323 besprochene Verarbeitung der Blackfriars-Urkunden durch Wallace, sowie der zweite Teil von Henslowes Tagebuch gebracht. Hier habe ich zwei Abhandlungen hinzuzufügen, die in dem ersten Kollektaneum-Bande der *Malone Society* [34]) erschienen sind. Am meisten Interesse be-

[32]) Bunte Blätter. Kulturgeschichtliche Vorträge und Aufsätze von Friedrich Kluge. Freiburg (Baden), J. Bielefelds Verlag, 1908. 213 S.

[33]) A History of English Prosody from the Twelfth Century to the Present Day. By George Saintsbury. Vol. II: From Shakespeare to Crabbe. Macmillan and Co., London, 1908. XVI u. 583 S. Preis: 15 s.

[34]) The Malone Society. Collections Part I. Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press, 1907. 100 S. Enthält (a) pp. 31—42: The Elizabethan Lords Chamberlain, by E. K. Chambers; (b) pp. 43—100: Dramatic Records of the City of London. The Remembrancia. Edited by E. K. Chambers and W. W. Greg.

anspruchen darin die Dokumente, welche Greg mit Unterstützung von Chambers aus den *Remembrancia* benannten Kopialbüchern der Stadt London über ihren Schriftverkehr mit dem Hofe gesammelt hat. Dieselben waren zwar schon aus Overalls Regestauszügen bekannt, liegen uns jetzt aber zum ersten Male im genauen Originalwortlaute vollständig vor. Es handelt sich dabei um 38 offizielle Eingaben oder Antworten aus den Jahren 1580—1634, die uns einen deutlichen Einblick in die Kämpfe gewähren, welche die puritanisch gesinnte Stadtverwaltung mit der theaterfreundlichen Staatsbehörde behufs Unterdrückung der öffentlichen Schauspiele geführt hat. Die Gründe der städtischen Theaterfeindschaft sind in allen Schriftsätzen so ziemlich die gleichen: sittenverderbender Inhalt der Dramen, Anlockung von allerhand lichtscheuem Gesindel, Abziehung der Bürger von Arbeit und Gottesdienst, sowie die vermehrte Ansteckungsgefahr der Pest. Nur in einer Petition der Einwohner des Blackfriars-Viertels wird die Behinderung des Straßenverkehres durch die vor dem Theater wartenden Kutschen und Reitpferde ins Treffen geführt. Die Staatsbehörde stützt sich bei ihrer Inschutznahme des Theaters neben dem Hinweis auf die Notwendigkeit harmloser Vergnügungen vor allem darauf, daß die Königin an solchen Aufführungen Vergnügen finde und darum ihre Schauspieler Gelegenheit haben müßten, sich gehörig in ihrem Berufe zu üben (z. B. 1. Dezember 1583: *without frequent exercise of such plaies as are to be presented before hir majestie, her servantes cannot conueniently satisfie hir recreation*); worauf die Stadt allerdings mit Recht entgegnet, daß dieses doch auch durch private Kunstübung zu erreichen sei (z. B. 25. Febr. 1592: *which in our opinions may easily bee don by the privat exercise of hir Majesties own players*).

Eine andere Abhandlung von dem quellenkundigen Chambers[34]) sucht urkundlich genau die Reihenfolge der Lord Kämmerer unter Elisabeth festzustellen, was schon mit Rücksicht auf die teilweise von ihnen unterhaltenen Theatergesellschaften von Wichtigkeit ist. Die Liste lautet: William, Lord Howard (1558—72), Thomas Ratcliffe, Graf Sussex (1572—83), Charles, Lord Howard (1583—85), Henry, Lord Hunsdon (1585—96), William Brooke, Lord Cobham (1596—97) und George, Lord Hunsdon (1597—1603).

7. Zeitkultur.

Eine unerschöpfliche Fundgrube für die Kulturverhältnisse der Shakespeare-Zeit ist Harrisons Beschreibung von England, welche uns Furnivall in einem Neudrucke der *New Shakspere Society* 1876—78 zugänglich gemacht hat. Das vorzeitige Erlöschen dieser Gesellschaft hatte es leider mit sich gebracht, daß die wertvollen kulturhistorischen Beigaben, die Furnivall seiner Ausgabe zugedacht hatte, nicht mehr sämtlich zum Abdruck gelangten. Mit Freude erfüllt es uns daher, daß Gollancz' *Shakespeare Library* die Möglichkeit geboten hat, den zweiten Teil des Supplements[35]) den Shakespeare-Freunden zugänglich zu machen, und zwar genau in derselben Form und

[35]) The Shakespeare Library. Shakespeare's England. Harrison's Description of England in Shakespeare's Youth. The Second and Third Books. Edited from the First Two Editions of Holinshed's Chronicle, A. D. 1577, 1587, by Frederick J. Furnivall. With Additions by Mrs. C. C. Stopes. Part IV. The Supplement § 2. London: Chatto and Windus, MCMVIII (Umschlag MCMIX). S. 197—427. Preis: 17 s. 6 d. net. (Nur in 250 Exemplaren.)

Ausstattung wie die früheren Teile. Wir erhalten hier die handschriftlichen Nachträge eines Anonymus (1631) zu Stows und Howes' Chronik, das Testament Harrisons, reichliche Auszüge aus Morysons *Itinerary* (1617) und Coryats *Crudities* (1611), Verordnungen der City-Behörde über Aufführungen die Jahre 1530—93 betreffend, Auszüge aus zwei theaterfeindlichen Predigten, Schuleindrücke und Erinnerungen an eine Moralitäten-Aufführung um 1580 von einem Puritaner R. Willis, Schauspielerschmähungen aus John de la Casas *Rich Cabinet* (1616), ein Statut über die Londoner Stadtwache und schließlich Schriftstücke über die Schleusen und Wehre der Themse; — die letzten beiden Nummern von der Mrs. Stopes herausgegeben, die auch sonst wertvolle Fußnoten beigesteuert hat.

Wer sich vergegenwärtigt, welche Rolle die Weidmannskunst bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen spielt, wird sich freuen, daß uns das elisabethanische Hauptbuch über die Jagd, George Turbervilles *Noble Arte of Venerie or Hunting*[36]), nach der ersten Ausgabe von 1576 in einem Faksimiledruck mit den alten Bildern vorgelegt worden ist.

Eine prächtig illustrierte Darstellung der elisabethanischen bildenden Kunst, soweit sie beim Hausbau und dessen innerer Ausstattung zu Worte kommt, bietet uns unter einem etwas zu weiten Titel A. Vallance[37]) als Frühjahrsheft der bekannten Kunstzeitschrift *The Studio*. Schon der reichen Abbildungen wegen, die uns sowohl das stolze Herrengefühl des Renaissancemenschen wie das auf alle Details sich erstreckende Schönheitsgefühl des handarbeitenden Zeitalters vor Augen führen, sollte sich kein Shakespeare-Freund diese treffliche und äußerst billige Einführung in die weltliche Baukunst und das Kunsthandwerk der Elisabethaner entgehen lassen.

Einen Beitrag zur elisabethanischen Musik haben wir vor uns in dem ersten gedruckten Klavierbuche von 1611, welches den hochtrabenden Titel *Parthenia* führt. Dasselbe war schon 1847 von dem bekannten Musikschriftsteller E. F. Rimbault für die *Musical Antiquarian Society* herausgegeben, und von dieser Edition hat die Verlagsfirma W. Reeves soeben eine neue (Titel-)Ausgabe[38]) veranstaltet. Das Album enthält 20 Kompositionen der elisabethanischen Musiker-Koryphäen William Byrd, Dr. John Bull und Orlando Gibbons. Den Shakespeare-Liebhaber interessieren wohl am meisten die zahlreichen Pavanen und Gaillarden, die den Hauptteil des Buches ausmachen. Besondere Beachtung seitens der Philologen verdient die Nr. 17, welche unter dem Namen *Fantazia of foure Parts* eine kleine vierstimmige Fuge bietet, — also ein gutes Beispiel für das, was der Elisabethaner auch *Fancy* nannte (vgl. Jahrbuch XLIII, 287).

[36]) Tudor and Stuart Library: Turbervile's Booke of Hunting 1576. Oxford, Clarendon Press, MCMVIII. 254 S. Preis: 7 s. 6 d. net.

[37]) Art in England during the Elizabethan and Stuart Periods. Written by Aymer Vallance, with a Note on the First Century of English Engraving by Malcolm C. Salaman. Illustrations after Drawings by Wilfrid Ball, Harry P. Clifford, E. Arthur Rove, and William Twopeny. [Special Spring Number of «The Studio», edited by Charles Holme. 1908.] Offices of the Studio, London, MCMVIII. 120 S. 26 farbige, 131 schwarze Abbildungen. Preis: 5 s. net.

[38]) Parthenia, or The First Music ever Printed for the Virginals. Composed by Three Famous Masters William Byrd, Dr. John Bull, and Orlando Gibbons. Translated into Modern notation and edited by Edward F. Rimbault. London, Printed for the Members of the Musical Antiquarian Society. Re-Issued by W. Reeves, Music Publisher, London, [1908]. 12 unpag. u. 50 pag. S. Preis: 21 s.

Über das Kirchenregiment und die Finanzwirtschaft der elisabethanischen Gemeinde verbreitet S. L. Ware[39]) Licht — eine offenbar sehr gründliche und urkundlich fundierte Arbeit, die als Vorstudie zu einem umfassenden Werke über die elisabethanische Gemeinde gedacht ist.

8. Nachwirken.

Für das starke Nachwirken Shakespeares in Deutschland bringt jede Theatergeschichte neue Belege, so auch die zur Einweihung des neuen Theaterhauses veröffentlichte «Chronik des Weimarischen Hoftheaters»[40]), die uns A. Bartels vorgelegt hat. Eine Geschichte des Weimarischen Theaters beabsichtigt dies Werk freilich nicht zu sein; jedoch bietet es uns wertvolles Material für eine solche. Im wesentlichen ist es nämlich ein Repertoire-Register von 1817—1907, in welchem alle Erstaufführungen mit Angabe wichtiger Wiederholungen, der Rollenbesetzung und der eventuell zugrunde gelegten Textbearbeitung der Übersetzung aufgenommen sind. Aus demselben läßt sich für Shakespeare in Kürze folgendes entnehmen. Nachdem bereits vor Goethes Theaterleitung (1791—1817) «Hamlet» (1785), «Lear» (1785) und der «Kaufmann von Venedig» (1789) auf Weimars Bühne erschienen waren, kamen unter ihm hinzu die Erstaufführungen von «Macbeth» (1800), «Othello» (1805) und «Romeo und Julia» (1812). Während der Schauspielerherrschaft unter der Hoftheaterkommission (1817—1828) wirkten die alten Traditionen weiter fort; an Neuaufführungen ward aber nur die «Zähmung der Widerspenstigen» (1822), und zwar in Holbeins Umdichtung, geboten. Unter dem mehr organisatorisch als künstlerisch begabten Hofmarschall von Spiegel (1828—47) folgten: «Heinrich IV.» (1831), «Was Ihr wollt» (1842) in Deinhardsteins Umdichtung, «Viola», «Ein Sommernachtstraum» (1844) und «Die lustigen Weiber» (1846). Unter dem strebsamen und liebenswürdigen Intendanten von Ziegesar (1847—54) nahm Shakespeare einen hohen Aufschwung, ebensowohl in der Zahl seiner Aufführungen wie in den Erstaufführungen, mit denen er sich an «Coriolan» (1849), «Die Komödie der Irrungen» (1850) und «Julius Caesar» (1851) wagte. Von Beaulieu-Marconnays Theaterleitung (1854—57) brachte zum ersten Male «Viel Lärm um Nichts» (1854), «Richard III.» (1857) und den «Sturm» (1857). Die eigentliche hohe Zeit des Weimarer Shakespeare-Kultus hub aber an mit der Theaterleitung von Dr. Franz Dingelstedt (1857—67), der es bis auf 18 Shakespeare-Aufführungen in einer Spielzeit brachte und vor allem sich an eine zusammenhängende Vorführung der Königsdramen machte. In seine Zeit fallen folgende Erstaufführungen: «Ein Wintermärchen» (1859), «Richard II.» (1863), «Heinrich V.» (1863), «Heinrich VI.» (1864) und «Wie es Euch gefällt» (1865). Mit von Loëns Intendanz (1867—87) setzt ein antiquarischer Zug ein, der nach Bartels nicht ohne Zusammenhang mit den Weimarer Shakespeare-Tagen wäre, in Wirklichkeit aber in der ganzen

[39]) Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science. Series XXVI, Nos. 7—8: The Elizabethan Parish in its Ecclesiastical and Financial Aspects. By Sedley Lynch Ware. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1908. 93 S.

[40]) Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817—1907. Festschrift zur Einweihung des neuen Hoftheater-Gebäudes 11. Januar 1908. Von Adolf Bartels. Weimar, Hermann Böhlaus Nachf., 1908. XXXVI u. 304 S. Preis: 4 M.

Zeitströmung liegt. Zum ersten Male erhalten wir jetzt: «König Johann» (1868), «Antonius und Cleopatra» (1870), «Ende gut, Alles gut» (1871), «Maß für Maß» (1871), «Cymbelin» (1873) und selbst «Heinrich VIII.» (1877). Herrn von Vignau (1895—1908) blieb es vorbehalten, dieser erfreulich langen Liste endlich noch «Timon von Athen» (1900) hinzuzufügen.

Wie stark Shakespeare auf Bismarck eingewirkt hat, ersehen wir jetzt aus einem Buche von A. Böhtlingk[41]). Schon als Göttinger Student war Bismarck mit Shakespeare in der Ursprache vertraut geworden; als pommerscher Landedelmann hält er regelmäßige Shakespeare-Leseabende ab; und sein ganzes Leben hindurch müssen ihm Shakespeare-Zitate in Briefen und Reden prägnanten Ausdruck für seine Gedanken leihen. Besonders die Königsdramen lagen ihm nahe, dann auch die Römerstücke, sowie natürlich «Hamlet», «Macbeth» und «Lear». Die deutsche Shakespeare-Gemeinde darf sich freuen, daß dieser größte Deutsche der Neuzeit innerlich zu ihr gehörte.

Würzburg. Max Förster.

Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger.

1. Drama.

Die Anfänge des modernen Dramas gehen bekanntlich auf die geistlichen Spiele des Mittelalters zurück, deren frühestes in englischer Sprache erhaltenes man gewöhnlich in einer dialogischen Darstellung von «Christi Höllenfahrt» sieht. Dieses um die Wende des 13. Jahrhunderts entstandene Stück, das unter dem Namen *The Harrowing of Hell* bekannt ist, ist uns abermals in einer neuen Ausgabe von W. H. Hulme[1]) vorgelegt. Dieselbe verzichtet auf die Herstellung eines kritischen Textes und begnügt sich damit, die drei erhaltenen Manuskripte nebeneinander abzudrucken. Die Einleitung gibt ausführliche Auskunft über die Handschriften, geht aber auf literarhistorische und philologische Probleme kaum ein. Auch die uns vor allem interessierende Frage, ob hier wirklich ein geistliches Spiel oder nur ein dialogisches Streitgedicht vorliegt, bleibt unerörtert.

Wie im Vorjahre, haben wir auch diesmal wieder über die Auffindung zweier gänzlich unbekannter Stücke — leider nur in Fragmenten — zu berichten. Da fand zunächst A. Esdaile[2]) auf dem ersten und letzten Blatte eines Straßburger Druckes (1492) von Herolts Predigten das Bruchstück einer Moralität handschriftlich eingetragen, und zwar in einer sehr schwer

[41]) Bismarck und Shakespeare. Eine Studie von Arthur Böhtlingk. Stuttgart und Berlin J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1908. VIII u. 149 S. Preis: 3 M.

[1]) The Middle-English Harrowing of Hell and Gospel of Nicodemus. Now first edited from all the known manuscripts, with introduction and glossary, by William Henry Hulme. [Early English Text Society. Extra Series C.] London, Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 1907. LXX u. 150 S. Preis: 15 s.

[2]) Collections Part I. The Malone Society 1907: (a) p. 3—16 Notes on the Society's Publications, with contributions by W. Bang and L. Brandin. (b) p. 17—25 Love Feigned and Unfeigned, a fragmentary morality, prepared for press by A. Esdaile. (c) p. 27—30 The Prodigal Son, a fragment of an interlude printed c. 1530. Oxford University Press, 1907.

lesbaren Hand des beginnenden 17. Jahrhunderts. Die erhaltenen 243 Verse (paarweis gereimte Siebentakter) zeigen uns, wie *Feloshippe* es zunächst mit *Familiaritie* und *Love Vnfayned* hält, dann aber von *Falshode* und *Love Fayned* gewonnen wird und mit diesen zusammen ein Freundschaftslied anstimmt. Ob es sich hier um eine unvollendet gebliebene Originalkomposition handelt, oder, was wahrscheinlicher, um die Abschrift aus einem vollständigeren Texte, läßt sich natürlich nicht entscheiden.

In einem Pariser Drucke von 1542, betitelt «Claudii Altissiodorensis in Epistolam ad Galatas enarratio», fand Dr. F. Jenkinson als Vorsatzblätter verwendet die beiden Hälften eines bedruckten Folioblattes aus einem bisher unbekannten englischen Interlude über den Verlorenen Sohn. Nach Ausweis der Typen muß das Blatt aus einem Drucke entweder von John oder von William Rastell herrühren, also zwischen 1516 und 1534 hergestellt sein. Wie der Herausgegeber W. W. Greg[2]) bemerkt, hat es bisher nicht gelingen wollen, die kurze erhaltene Szene von 84 Zeilen (in ungleichen Versmaßen), welche uns die Rückkehr des Sohnes zum Elternhause als armer Reisigverkäufer schildert, mit einem der sonst bekannten Stücke zu identifizieren.

Von den zwei im Jahre 1906 wieder aufgefundenen Zwischenspielen des 16. Jahrhunderts (Jahrb. XLIV, 381 f.) hat sich im nächsten Jahre je ein zweites Druckexemplar gefunden, welche aus der Bibliothek des Lord Mostyn in den Besitz des bekannten Bibliophilen Th. J. Wise übergegangen sind. W. W. Greg[2]) berichtet darüber im Kollektaneum der *Malone Society* das Folgende. Das neue Exemplar des *Johan the Evangelist* weist nur wenige Textabweichungen von dem des Britischen Museums auf. Dagegen ist das neue Exemplar von *Wealth and Health* von großer Wichtigkeit, weil es, obschon noch nachlässiger gedruckt, doch besser zu lesen ist und daher an etwa 50 Stellen zweifelhafte Lesungen des Museums-Exemplares klarstellt, weiter weil es unter den Textvarianten wenigstens zwei bessere neue Lesarten bringt — es liest richtig *liberty* vor V. 233 ed. Holthausen und *Wyll* statt *Wytte* nach V. 367 — und weil es die im anderen Exemplare fortgeschnittene Fußzeile auf D 1 verso noch aufweist. Danach ist V. 756 bei Holthausen nachzutragen als *Remedi: Thou canst play the knaue, an so ye can do all.*

Am selben Orte versucht Prof. W. Bang[2]) die stark korrumpierte, halb vlämische, halb englische Rede des Holländers Hans War in *Wealth and Health* wiederherzustellen, obschon offenbar der Autor des Stückes keine eigentliche Kenntnis des Vlämischen besessen hat, sondern nur reichliche Brocken davon in den Niederlanden oder auch in einer Londoner Taverne aufgelesen hatte. Ohne von Bang zu wissen war ein Gleiches schon von Holthausen versucht (vgl. Jahrb. XLIV 382), welcher in manchen Punkten zu anderen, jedenfalls recht erwägenswerten Resultaten gelangt ist. Die zwei spanischen Stellen des Stückes, an die sich gleichfalls Holthausen gemacht hatte, versucht ebenda Prof. L. Brandin zu bessern.

Den Übergang vom Interlude zur modernen Komödie stellt das Zwischenspiel von «Calisto und Melibea» dar, jenes eigenartige, auf spanischer Vorlage beruhende Stück, das zum ersten Male an Stelle der allegorischen Abstraktionen wirkliche Menschen mit gewöhnlichen Namen auf die Bühne stellte und auch sonst zuerst die charakteristischen Elemente der romanti-

schen Komödie aufwies. Nachdem Hazlitt von diesem Stücke 1874 eine modernisierte und sehr fehlerhafte Ausgabe geliefert hatte, die Farmer 1905 nachdruckte, wird uns jetzt von einem Oxforder Hispanisten, H. W. Allen[3]), endlich ein genauer Abdruck der einzigen uns erhaltenen Druckausgabe von John Rastell (ca. 1530) dargeboten. Es ist dies umso mehr zu begrüßen, als Hazlitts Konjekturen und seine Latinisierung der Eigennamen der Forschung lange Zeit im Wege gestanden haben. Allen zeigt z. B., daß Hazlitts Änderung des überlieferten *tapaya* in *Poppaea* völlig daneben trifft, daß vielmehr nach Ausweis des spanischen Originales, welches Hazlitt merkwürdigerweise ganz bei Seite gelassen hatte, *Tarpeya* zu lesen ist — freilich ein arger Irrtum des englischen Bearbeiters, den Tarpejischen Felsen für Neros Geliebte zu halten! Auch sonst erweitert die ausführliche Einleitung, welche Allen als Appendix III dem Stücke beigegeben hat, in mehreren Punkten unser Wissen. Wenn man bisher die Selbständigkeit des Engländers seiner spanischen Vorlage gegenüber zu betonen pflegte, so zeigt Allen, daß vier Fünftel, nämlich 800 Verse von 1088, mehr oder weniger wörtliche Übersetzungen aus der spanischen Prosa der *Tragicomedia de Calisto y Melibea* sind. Auch die Frage, ob der Engländer direkt das spanische Original oder eine französische oder italienische Übersetzung benutzt hat, scheint gelöst: wo immer die italienischen oder französischen Versionen vom Spanischen abweichen, stimmt das englische Stück zum spanischen Texte und zwar zu den späteren Druckausgaben seit 1502. Allerdings hat der Engländer nur in den ersten vier Abschnitten dem Spanier sich angeschlossen, d. h. also in der Schürzung des Knotens. In der Lösung des Konfliktes (von V. 920 ab) geht er ganz seine eigenen Wege und wendet das hochtragische Ende des spanischen Romanes zu einem glücklichen Ausgange mit heilsamer Moral um, indem er durch das Dazwischentreten des Vaters Danio die unschuldige Melebea den Schlingen des Liebhabers Calisto und seiner Helfershelferin Celestina entreißen läßt — leider damit das Stück verderbend. Diese moralische Umbiegung des Ausganges würde recht wohl zu dem sittlichen Ernst des Kreises um Vives stimmen, jenen gelehrten Spanier, welcher von 1523—1528 in Oxford lehrte und in seiner *Institutio Christianae feminae* gegen jenes sittenverderbende spanische Buch losgewettert hatte. Aus Vives' Oxforder Schülerkreis mag daher der Verfasser des englischen Stückes wohl hervorgegangen sein. Ihn aber mit dem englischen Übersetzer von Vives' *Introductio*, Sir Richard Morison, zu indentifizieren, dazu reicht der eine Anklang, den Allen anführt, doch wohl kaum hin.

Höchstes Lob verdient eine kritische Neuausgabe der pseudo-shakespeare'schen Dramen durch C. F. Tucker Brooke.[4]) Unter dem Titel *The Shakespeare Apocrypha* erhalten wir hier die vierzehn am häufigsten mit

[3]) [Early Novelists, Picaresque Section:] Celestina or the Tragi-Comedy of Calisto and Melibea, translated from the Spanish by James Mabbe, anno 1631. Also an Interlude of Calisto and Melibea (For the first time accurately reproduced from the Original Copy.) Printed by John Rastell, circ. 1530. Edited, with Introduction on the Picaresque Novel and Appendices, by H. Warner Allen. London, George Routledge and Sons (New York: E. P. Dutton and Co.) [1908.] XCI u. 345 S. Preis: 6 s. net.

[4]) The Shakespeare Apocrypha. Being a Collection of Fourteen Plays which have been ascribed to Shakespeare. Edited, with Introduction, Notes and Bibliography, by C. F. Tucker Brooke. Oxford, at the Clarendon Press, 1908. LVI u. 456 S. Preis: 5 s.

Shakespeare in Verbindung gebrachten Dramen «Arden of Feversham», «Locrine», «Edward III.», «Mucedorus», «Oldcastle», «Cromwell», «The London Prodigal», «The Puritan», «A Yorkshire Tragedy», «The Merry Devil of Edmonton», «Fair Em», «The Two Noble Kinsmen», «The Birth of Merlin» und «Sir Thomas More». Diese Stücke werden uns sämtlich nach der ältesten erreichbaren Druckausgabe geboten mit Beibehaltung der alten Orthographie und unter Berücksichtigung der Varianten aller übrigen alten Drucke und der Besserungsvorschläge moderner Herausgeber. Von manchen dieser Dramen bekommen wir dadurch zum ersten Male einen zuverlässigen Text. Anmerkungen am Schluß des Bandes erläutern zumeist sprachliche Schwierigkeiten und werden trotz ihrer Knappheit sich recht nützlich erweisen. Eine treffliche Einleitung ist dem Ganzen vorausgeschickt, welche mit besonderer Liebe, aber auch mit gesunder Skepsis die reizvolle Verfasserfrage behandelt. Shakespeares Hand will der Herausgeber so ziemlich in keinem der Stücke gelten lassen; ausgenommen vielleicht einige Szenen in «Sir Thomas More», wo ein Bearbeiter so sehr Sprache, Vers, Ton und Gefühl des jugendlichen Shakespeare getroffen hat, daß Brooke das Urteil wagt: *if Shakespeare was ever concerned with any of the apocryphical plays, then surely it was with this.* Sollte diese auch von anderen geteilte Vermutung zutreffen, so hätten wir hier sogar Shakespeares erste Originalniederschrift vor uns und könnten in den mannigfachen Änderungen seine Arbeitsweise belauschen. Denn das in Frage stehende Drama ist uns nur handschriftlich (Harl. 7368) überliefert, und zwar in sehr eigenartiger, von 5—7 Händen herrührender Form: eine mit den Randbemerkungen der Zensurbehörde versehene Reinschrift ist zu einem Drittel von mehreren Bearbeitern durch Überkleben und Einfügen neuer Blätter völlig umgearbeitet worden. Dabei trifft es sich merkwürdig, daß gerade jene Szenen, die man aus inneren Gründen Shakespeare zuschreiben möchte, alle von ein und derselben Hand geschrieben sind, in der man auch äußerlich Shakespeares Schriftzüge erkennen zu dürfen geglaubt hat. Auch kulturhistorisch ist dieses in seinen geschichtlichen Partien auf Halls Chronik beruhende Stück von großem Interesse, zumal wir kaum sonst im Drama ein so anschauliches Bild von einem aristokratischen Haushalte bekommen. Als Ganzes genommen wird das Drama aber sicherlich nicht auf Shakespeare zurückgehen, schon weil es einer Gattung angehört, die Shakespeare sonst nicht gepflegt hat, nämlich der «biographischen Historie», welche lose aneinander gereihte Szenen aus dem Leben einer historischen Persönlichkeit vorführt. Zu der gleichen Gattung gehören der sehr minderwertige, aus Fox' *Book of Martyrs* geschöpfte «Cromwell» sowie der etwas höher stehende, offenbar in Hinblick auf Shakespeares Falstaff-Szenen geschriebene «Sir John Oldcastle». Für letzteres Stück gibt überdies Henslow die Dramatiker Munday, Drayton, Wilson und Hathway als Verfasser an, und es dürfte kein Grund vorliegen, diesem Zeugnisse zu mißtrauen. Einem anderen, gleichfalls von Shakespeare nie beschrittenen Stoffgebiete gehören zwei weitere dieser Dramen an, «Arden of Feversham» und «The Yorkshire Tragedy», die beide zeitgenössische Mordtaten (von 1551 bezw. 1605) auf die Bühne bringen. Zeitgenössische Sittenkomödien endlich — auch ein von Shakespeare nie versuchtes Gebiet — stellen «The London Prodigal» und «The Puritan Widow» dar. Beide weisen in

ihrer trefflichen Zeichnung des damaligen Londoner Bürgerlebens und auch sonst manche Ähnlichkeiten auf, so daß der Gedanke an einen gemeinsamen Verfasser naheliegt, der bei den nahen Beziehungen des letzteren Stückes zu «Eastward Hoe» nach Brooke wohl John Marston gewesen sein könnte. Auch für andere Stücke wagt Brooke es, sich für die Verfasserschaft dieses oder jenes bekannten Dramatikers zu entscheiden. Das an lyrischen Schönheiten reiche, stark rhetorisch und klassizistisch gefärbte, halb mythische, halb komische Drama «Locrine» möchte er Robert Green beilegen und als Jugendstück vor die Abfassung des «Selimus» setzen. Die Historie «Edward III.» erinnert ihn mit ihrem halb militärisch-politischen, halb idyllischen Doppelinhalte, ihrem Versbau und ihrem Mangel an klassischen Anspielungen und komischen Einlagen an «David and Bethsabe» und mag daher wohl von George Peele geschrieben sein. Das sprachlich offenbar späte Stück «The Birth of Merlin» muß einen nicht unbegabten Nachahmer Shakespeares zum Verfasser haben — vielleicht, wie die erste Quarto will, William Rowley, sei es allein oder in Gemeinschaft mit einem anderen (Middleton?). Das poetisch nicht niedrig einzuschätzende Stück «The Two Noble Kinsmen», eine Dramatisierung von Chaucers *Knight's Tale*, gibt sich im ältesten Drucke als ein gemeinsames Werk von Fletcher und Shakespeare. Aber wenn sich auch deutlich zwei Hände darin unterscheiden lassen und kein Grund besteht, den längeren, schwächeren Teil John Fletcher abzusprechen, so kann doch Shakespeare sein Mitarbeiter nicht gewesen sein: das verbietet trotz aller Übereinstimmung im Versbau und in der poetischen Diktion doch die abweichende Charakterschilderung und dramatische Struktur. Für die drei noch übrigen Stücke wagt Brooke nicht, bestimmte Verfasser zu bezeichnen: weder für den ungemein beliebten «Mucedorus», der aus Universitätskreisen stammen muß, noch für den textlich sehr verderbten, gleichfalls populären «Merry Devil of Edmonton», noch für die kindlich ungeschickte Doppelfabel von «Fair Em». Den Schluß des Bandes bildet eine sehr sorgfälltige Bibliographie, die allerdings einige wenige neuere deutsche Arbeiten vermissen läßt, wie Brooke überhaupt dazu neigt, die «Deutsche Forschung» noch zu sehr in Schlegel und Tieck aufgehen zu lassen. Aber zu Nachträgen gibt sicherlich bald eine zweite Auflage Gelegenheit; denn Brooke's *Shakespeare Apocrypha* werden in keiner besseren Bibliothek fehlen dürfen.

Zu der reichen Ben Jonson-Literatur des Vorjahres haben wir diesmal nur ein paar Ausgaben seiner Werke hinzuzufügen. Die diplomatischen Neudrucke, die W. Bang sowohl von den alten Quartos wie von der Folio 1616 herauszubringen begonnen hatte, sind weiter fortgeführt. Von den Quartos legt er uns im Verein mit L. Krebs[5]) diesmal die erste Ausgabe (1601) von «Cynthia's Revels» vor nach dem Malone'schen Exemplar der Bodleiana. Der zweite Teil[5]) des Neudruckes der Folio 1616 bringt uns die Fortsetzung des «Poetaster», den «Sejanus», den «Volpone» sowie den An-

[5]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausg. von W. Bang: (a) Bd. VII, Zweiter Teil. Ben Jonson's Dramen in Neudruck herausgegeben nach der Folio 1616 von W. Bang. S. 277—552. 24 M. (Subskr. 20 M.). (b) Bd. XXII. Ben Jonson's The Fountaine of Self-Loue or Cynthias Revels nach der Quarto 1601 in Neudruck herausgegeben von W. Bang und L. Krebs. 92 S. Preis: 5,60 M. (Subskr. 4,80 M.). Louvain, A. Uystpruyst, 1908.

fang von «Epicœne», d. h. also die Bogen Aa bis Zz des alten Foliodruckes. Die Titelblätter der einzelnen Stücke sind uns in beiden Ausgaben in Faksimile beigegeben. Dankbar nehmen wir auch diese neue Gabe des rastlosen Herausgebers hin.

Der neue Eifer, der sich Shakespeares Zeitgenossen zuwendet, ist auch Beaumont und Fletcher zugute gekommen. Drei Neuausgaben ihrer Werke sind jetzt am Erscheinen: neben der reinen Textausgabe von Glover und Waller (in den *Cambridge Classics*), auf die wir bald zurückzukommen hoffen, noch zwei kommentierte. Von der unter A. H. Bullens Leitung stehenden *Variorum Edition*[6]) ist soeben der dritte Band erschienen, welcher die folgenden fünf Dramen enthält: «The Faithful Sepherdess» ediert von W. W. Greg, «The Loyal Subject» von John Masefield, «The Mad Lover» und «Rule a Wife and Have a Wife» von R. Warwick Bond und «The Laws of Candy» von E. K. Chambers — lauter klangvollen Namen, denen größte Zuverlässigkeit in der Textbehandlung zuzutrauen ist. Die Orthographie ist überall modernisiert, aber der Text auf einer Kollation der alten Quart- und Folioausgaben aufgebaut, deren wichtigste Varianten am Seitenfuße verzeichnet sind. Eigentliche erklärende Anmerkungen werden nur spärlich geboten. Dagegen sind knappe, aber vortreffliche Einleitungen jedem Drama vorausgesandt, die über die Verfasserfrage (— alle Stücke des Bandes, mit Ausnahme von «The Laws of Candy», sind von Fletcher allein geschrieben —), über Abfassungszeit, Textgrundlagen, Quellen und Bühnengeschichte des Dramas orientieren und stets eine bei den verschlungenen Fabeln sehr dankenswerte kurze Inhaltsangabe dreingeben. Zu den inhaltlichen Vorzügen dieser Ausgabe gesellt sich eine wahrhaft vornehme äußere Ausstattung.

Eine zweite Ausgabe von Beaumont und Fletcher sucht ihre Stärke im Kommentar. Wie bei Ben Jonson, so hat nämlich die Yaler Anglistenschule unter Cooks fruchtbarer Anleitung nunmehr auch eine reich, fast überreich kommentierte Ausgabe von Beaumont und Fletcher in Angriff genommen, von der jetzt ein Stück, «The Knight of the Burning Pestle» nach der ältesten Quarto von 1613 mit den Varianten der übrigen alten Drucke, erschienen ist. Reiche Belehrung, allerdings gleichfalls in oft unnötig breiter Form, bietet uns der Herausgeber, H. S. Murch[7]), in seiner Einleitung zu dem Stücke, wo er die Textverhältnisse, die Abfassungszeit (die er bis 1610 oder 1611 heraufrücken möchte), weiter die Bühnengeschichte (die bis auf die amerikanischen Wiederbelebungen von 1898—1908 fortgeführt ist) u. dgl. m. bespricht. Als Hauptverfasser darf mit Sicherheit Francis Beaumont bezeichnet werden, welchem allein der burleske Stil, der sich in dem Stücke zeigt, liegen mochte. Ihm ist alles in dem Stücke zuzuschreiben bis auf die drei Liebesszenen zwischen dem Kaufmannslehrling Jasper und der Kaufmannstochter Luce. Diese letzteren verraten in ihrer farblosen Sentimen-

[6]) The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Variorum Edition. [General Editor: A. H. Bullen.] Volume III: The Faithful Shepherdess. The Mad Lover. The Loyal Subject. Rule a Wife and Have a Wife. The Laws of Candy. London, George Bell and Sons and A. H. Bullen, 1908. 544 S. Preis: 10 s.

[7]) Yale Studies in English, Albert S. Cook, Editor: Vol. XXXIII. The Knight of the Burning Pestle by Beaumont and Fletcher. Edited with Introduction, Notes and Glossary by Herbert S. Murch. New York, Henry Holt and Company, 1908. CXIV u. 310 S. Preis: $ 2.00, geb. $ 2.50.

talität, ihrem passiven, tränenreichen Frauentypus, ihrem melodramatischen Schlußeffekte und ihrem Versbau deutlich die Hand Fletchers. Eine eigentliche Quelle für das Stück läßt sich kaum namhaft machen, wenn auch die Abenteuer Ralphs leise Anklänge an Cervantes' «Don Quijote» aufweisen. Murch legt dem wenig Wert bei und meint, daß die Verfasser des Stückes den «Don Quijote» nicht gekannt hätten, — was ich doch nicht so sicher behaupten möchte. Anklang fand das Stück zunächst wenig beim großen Publikum. Und dies ist nur natürlich; denn der Londoner Philister mußte allzu deutlich sich darin verspottet sehen, vor allem seinen Geschmack an mittelalterlichen Ritterromanen und aufgeblasenen Bürgerdramen sowie seinen possierlichen Eifer für kriegerische Ausbildung.

Von zwei jüngeren Zeitgenossen Shakespeares, die zusammen zu arbeiten pflegten, Thomas Middleton und William Rowley, erhalten wir in der amerikanischen *Belles-Lettres Series* zwei ihrer interessantesten Stücke in kritischen Ausgaben von Prof. E. C. Morris[8]): die romantische Komödie «The Spanish Gipsie» nach der zweiten, korrekteren Quarto von 1661 und die romantische Tragödie «All's Lost by Lust», dem einzigen von Rowley allein verfaßten Stücke, nach der einzigen Quarto von 1633. Die Veröffentlichung des letzteren Dramas ist besonders zu begrüßen, weil es bisher überhaupt nie neugedruckt und daher nur in den wenigen erhaltenen Exemplaren jener alten Quarto zu lesen war. In Morris' Einleitung interessiert am meisten, wie er durch einen Vergleich der beiden Dramen, die beide romantische Entführungsgeschichten mit realistischer Nebenhandlung darstellen, die charakteristischen Eigentümlichkeiten der beiden, innerlich so verschiedenen Dramatiker herauszuschälen versucht. Middleton ist der feinere, zurückhaltendere, tiefer gebildete Schriftsteller, aber Rowley der gewiegtere Bühnenpraktiker; jener mehr ernster Idealist, dieser beweglicher Realist. Bezüglich der Verfasserschaft der «Spanish Gipsie» kommt der Herausgeber dann zu dem Schluß, daß das ganze Stück ursprünglich — bald nach 1614 — von Middleton geschrieben sei, daß aber Rowley später — um 1623 — die ersten Szenen überarbeitet und die komischen Partien sogar gänzlich umgegossen habe, ohne indes den Inhalt des Stückes irgendwie anzutasten.

Einen sehr interessanten neuen Beitrag zum elisabethanischen Drama liefert uns ein glücklicher Fund von B. Dobell.[9]) Derselbe hat uns nämlich soeben mit der sorgfältigen Ausgabe einer kürzlich von ihm erworbenen handschriftlichen Tragödie «The Partial Law» beschenkt, welche das bekannte Motiv von der unschuldig verleumdeten Braut in der Form der Ariost'schen Geschichte von Ariodante und Ginevra (*Orlando Furioso* C. V) behandelt, welches auch Shakespeare in «Viel Lärm um Nichts» als Folie für seine Benedict-Beatrice-Handlung eingeführt hat. Dieses Thema ist oft in der elisabethanischen Literatur behandelt, nicht nur von Shakespeare und

[8]) The Belles-Lettres Series, Section III: The English Drama. General Editor: George Pierce Baker. The Spanish Gipsie and All's Lost by Lust. By Thomas Middleton and William Rowley. Edited by Edgar C. Morris. Boston, U. S. A., and London, D. C. Heath and Co., 1908. L u. 268 S. Ein Bildnis (Elizabeth Stuart) und 2 Faksimiles. 2 s. 6 d. net.

[9]) The Partiall Law. A Tragi-Comedy by an Unknown Author (circa 1615—30). Now first printed from the original manuscript. Edited by Bertram Dobell. London: Published by the Editor, 77 Charing Cross Road, W. C., 1908. XIX u. 130 S. Preis: 5 s. net.

Spenser, schon vor Shakespeare hören wir von einem (verlorenen) epischen Gedichte von Peter Beverley (Stat. Reg. 1565) sowie von einem anonymen Drama (Revels Acc. 1581—83) über diesen Stoff. Und noch im 18. Jahrhundert hatte das Thema seine Anziehungskraft nicht verloren: Dobell verweist auf ein Drama «The Law of Lombardy» (1779) von Robert Jephson sowie auf ein anderes handschriftliches in seinem Besitz, welches um 1790 geschrieben sein mag. Der Verfasser von «The Partial Law» hat nach Dobell den Stoff direkt aus Ariost selbst geschöpft, der ja 1591 ins Englische übersetzt war, nicht aus Bandello-Belleforest, die Shakespeare benutzt zu haben scheint. Aber bei ihm sowohl wie bei Shakespeare ist die Möglichkeit offen zu halten, daß vielmehr jene ebengenannten verlorenen Fassungen die eigentliche Quelle gebildet haben. Auch hat der Verfasser offenbar Shakespeares Werke gekannt, wie einige Wortechos und anderes beweisen. Die Szene I 5, wo die Ritter zum Turnier an dem König und seiner Tochter vorüberziehen und ihre Schilddevisen der Reihe nach besprochen werden, dürfte eine direkte und bewußte Nachahmung der entsprechenden Szene II 2 des «Pericles» sein, wenn hier auch die Tochter, nicht der König der Kommentierende ist. Die Abfassungszeit des Stückes läßt sich schwer bestimmen. Als Anhaltspunkte findet Dobell einmal die Schrift des Manuskriptes, welche er — mir allzu bestimmt, zumal bei einer professionellen Hand — in die Zeit von 1615—1630 verlegt, und zweitens die Erwähnung des *tune of Lachrimy* (64 [20]), welche Dobell auf John Dowlands Pavanen-Sammlung «Lachrymæ, or Seven Teares» bezieht, die 1605 im Druck erschienen ist; nach 1605 müßte dann also die Abfassung des Stückes fallen. Wie aber schon Dyce und Murch bemerkt haben, ist die Indentifizierung der öfter bei elisabethanischen Dramatikern erwähnten, sehr beliebten Tanzweise «*Lachrimae*» mit Dowlands Alterskomposition durchaus irrig. Erstere ist uns in drei Klavierarrangements im Fitzwilliam Virginal Book erhalten; und da eine derselben von dem berühmten Thomas Morley herrührt, der nach gewöhnlicher Angabe schon im Jahre 1604 gestorben ist, muß diese Tanzweise schon älter sein. Eher ließe sich ein *Terminus post quem* aus jener oben verzeichneten Anlehnung an das Drama «Pericles» gewinnen, welches um das Jahr 1607 entstanden sein dürfte. Wer der Verfasser von «Partial Law» war, läßt sich ebenfalls nicht sagen. Bullen hatte auf Glapthorne geraten; aber Dobell möchte eher an Massinger denken, zu dem der Aufbau der Handlung, die Zeichnung der Charaktere, namentlich der Frauenrollen, und der gänzliche Mangel an Humor wohl passen würden. Andererseits meint Dobell, daß die Art, wie hier der Stand des Landedelmannes dem Höflinge gegenüber gepriesen wird, nicht auf einen professionellen Dramenschreiber, sondern einen zur *Gentry* gehörigen schriftstellernden Privatmann schließen ließe. Diese Folgerung scheint aber kaum zwingend. Denn jeder Dramatiker, der starke Beziehungen zum Landadel hatte, — wie wir es auch bei Massinger vermuten dürfen —, konnte ebenso denken und sprechen; und auch ohne dies mochten Widmungszwecke derartige Worte eingeben. Und wenn Dobell mit Recht betont, daß die poetische Diktion gegen den nicht schlechten szenischen Aufbau des Stückes stark abfällt, so möchte ich daran erinnern, daß einem Dilettanten gerade die technische Seite weniger gut zu gelingen pflegt als die sprachliche. Ein

Bühnenpraktikus wird doch wohl hinter dem Stücke stecken. Von Falkenjagd und von Pferden verstand damals auch wohl ein Stadtmensch soviel wie der Verfasser unseres Dramas; daß er aber mit diesen Kenntnissen so prunkt und z. B. 14 Verse hindurch eine detaillierte technische Beschreibung der Schönheit eines Pferdes gibt, läßt doch wohl eher darauf schließen, daß Pferdezucht nicht zu seiner Alltagsbeschäftigung gehörte. Bemerkenswert ist seine Vorliebe für volkstümliche Sprichwörter, die er mit manchem Elisabethaner teilt. Ich notiere z. B. *Murder will out* 50[20] und 111[29], *Mumme and catch a mouse* 41[14], *'Tis hard to halt before a cripple* 45[15], *Sweet meate must have sowre sauce* 64[26], *Catch who catch may* 65[16], *Many eyes see more than one* 73[2], *Dangers foreseene are easily prevented* 78[6], *Better late than never* 102[13], *Silence gives consent* 112[19]. Aus den nicht spärlichen Bühnenanweisungen ist einiges für das elisabethanische Theater zu entnehmen. Besonders interessant, auch mit Rücksicht auf die jedenfalls in gleicher Weise gespielte «Pericles»-Scene, ist der oben erwähnte Aufzug der Turnierritter vor dem König und seiner Tochter. Daß letztere hierbei auf der Oberbühne sich befinden und von dort aus sprechen, wird in unserem Stücke ausdrücklich vorgeschrieben. Zunächst durch die Bühnenanweisungen *The King and Ladys are above in the window* (bei ihrem Auftreten) und *Exeunt above* (beim Abtreten). Dann fragt aber auch eine der Frauen aus dem Volke, die zum Anschauen des Turnieres gekommen waren, *Who were those that talk't over our heads?* Die Postierung dieser Zuschauer wird uns gleichfalls angegeben: durch die Bühnenanweisung *Three serving-men at one doore, three women at another,* — wo also die bekannten Türen der Hinterbühne gemeint sind, deren Zahl man auf Grund des unbestimmten *another* für die unserem Autor vorschwebende Bühne also auf mehr als zwei schätzen darf. Daß man von dem Platz an den Türen die Schauspieler auf der Oberbühne nicht sehen konnte, ergibt sich aus der Fortsetzung des Zuschauer-Gespräches: als die Antwort auf die Frage, wer da oben über ihren Köpfen spreche, lautet: «Der König», da ruft eine andere Frau enttäuscht aus: *The King!? Whye, I had rather than a groat have seene his sweet Face .... I never saw him in all my life.* Natürlich kommt die Oberbühne abermals zur Verwendung, als der schurkische Prinz Philochres mit Lucina, dem Kammerfräulein seiner ehemaligen Angebeteten, ein nächtliches Stelldichein hat und zu ihr auf den Balkon steigt. Die Bühnenanweisung sagt da ausdrücklich: *Lucina at the window, who at the watch-word given throwes downe the rope, and he climbes up.* Für den Gebrauch von Versatzstücken, die auf die offene Bühne getragen wurden, ist wichtig die Gerichtsszene, wo eine Bühnenanweisung lautet *Enter Feredo* [ein Höfling] *with people bringing in the scaffold* und zum Überfluß Feredo selbst noch die Weisung gibt *bring in the scaffold, and set it up there on that side . . . . . Set up the chayre for the Lord Constable and Lord High-Chamberlaine* (p. 102). Und als letztere auftreten, wird ausdrücklich bemerkt, daß sie *take their places.* Auch für die Angeklagte muß ein Sitz vorgesehen sein; denn als sie erscheint, sagt der Oberrichter zu ihr *take your place,* wozu die Bühnenanweisung bemerkt: *she bowes and is led to the seate.* Daß das oben erwähnte Gerüst als Podium für die Richter bestimmt war, erhellt aus dem Verlauf der Szene: als infolge der unerwarteten glücklichen Lösung der Sache das Richterkollegium abtritt, heißt es von den beiden Vorsitzenden: *They both*

come down und einer derselben sagt ausdrücklich, daß die unerwartete Freude ihm neue Kräfte verliehen, so daß *were the degrees* [des Podiums] *tenne times as high, methinks, I could them caper down* (S. 112). Die Verwendung falscher Bärte erfahren wir anläßlich Lucina's Verkleidung in Männerkostüm: Dazu hat sie einen falschen Bart angelegt, der ihr, als sie sich zu erkennen geben will, von ihrem Begleiter abgerissen wird (Bühnenanweisung *he pluckes out Lucina's hat and beard* p. 111). Zwischenaktsmusik erscheint am Schluß des ersten Aktes nach dem Turnieraufzug: *The Trumpets sound within; then still music. So the Act endeth.* Auch für andere Gebiete der Kulturgeschichte enthält das Drama interessante Mitteilungen. Der überlieferte Text ist schon vom Herausgeber an manchen Stellen gebessert worden. Man könnte darin wohl noch weiter gehen und z. B. auch lesen *to be know'en a concubine* 78[17], *I am* 79[2], *unquestion'd reputation* 89[10], *when 't does* 112[7], *you have* 120[16] und die Präposition *in* am Versende 122[6] zum folgenden Verse (*In th' execution*) ziehen. Auf jeden Fall sind wir dem Herausgeber für das höchst interessante Stück sehr dankbar.

Einen diplomatischen Neudruck der dramatischen Werke eines Nachzüglers, John Fords, hat soeben W. Bang[10]) in Angriff genommen. Der vorliegende erste Band enthält nur zwei derselben: «The Lovers Melancholy» nach dem ersten Drucke von 1629 und «Loues Sacrifice» nach dem von 1633. Zum ersten Male erhalten wir hier Ford'sche Werke in der alten Orthographie. Und so hofft der Herausgeber mit Recht, daß seine Ausgabe wertvoll sein wird für die Frage, ob die elisabethanischen Drucker die Rechtschreibung der Autoren oder die der Offizin wiedergeben. Gleichzeitig soll die neue Ausgabe als Grundlage dienen für die von Dr. van de Wyers vorbereitete Ford-Konkordanz. Als Anhang erhalten wir zum ersten Male den Abdruck einer moraltriefenden Ehemannsgeschichte Dekkers, betitelt «Penny-Wise, Pound-Foolish, or a Bristow Diamond set in two Rings and both crack'd» (1631) — nach dem einzigen, leider unvollständigen Exemplare der Bodleiana. Die Geschichte ist hier mitabgedruckt, weil sie vielleicht Beziehungen zu einem verlorenen Familien-Drama *The Bristowe Merchant* von Ford und Dekker hat und weil jedenfalls nach einer Stelle in «'Tis Pity she 's a Whore» Ford diese oder eine ähnliche Geschichte gekannt hat. Auch Shakespeare spielt in «Verlorene Liebesmüh» auf eine Erzählung dieses Typus, wahrscheinlich «A Pennyworth of Wit», an, was in unseren Kommentaren nachzutragen wäre. Als weitere willkommene Beigabe erhalten wir einen fein durchdachten ästhetisch-psychologischen Essay Prof. Sherman's über Fords dramatische Kunst. Es soll uns hier gezeigt werden, in wiefern Ford an dem Niedergang des englischen Dramas beteiligt ist. Nicht durch bewußte Laszivität, meint Sherman, wenngleich er manchen anstößigen Stoff dramatisiert hat. Eher fällt ins Gewicht, daß er vollständig den Schauplatz der Handlung vom Ratssaale und Schlachtfelde in die dumpfe Schwüle des Boudoirs verlegt und dem Drama den letzten Rest männlicher Züge geraubt

[10]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausg. von W. Bang: Band XXIII John Fordes Dramatische Werke in Neudruck herausgegeben von W. Bang. Erster Band. Mit einem einleitenden Essay: Forde's Contribution to the Decadence of the Drama von S P. Sherman und einem Neudruck von Dekker's Penny-Wise, Pound-Foolish. Louvain, A. Uystpruyst, 1908. XIX u. 210 S. 3 Faksimiles. Preis: 18 M. (Subskr.: 14,40 M.).

hat. Vor allem aber erweist er sich als dekadent in seiner Darstellung der Beziehungen zwischen Mann und Weib, in seiner Auffassung der Liebe als einer überirdischen, alles beherrschenden, unbezwinglichen Macht, die, wo sie mit den bisherigen sozialen Verhältnissen in Konflikt gerät, alle Dämme zersprengen, alle Fesseln abschütteln darf. So ward er, indem er diese seine romantischen Ideale auf die reale Welt anwandte, zum Schöpfer des modernen Problemstückes, das in «A Broken Heart» kühn — für die damalige Zeit überkühn — fragt, ob die Auflehnung gegen einen ungewollten Ehebund nicht höhere Moral ist als stille Duldung, das in «Love's Sacrifice» durch unwiderstehliche Wahlverwandtschaft die Ehe stören läßt und in «'Tis Pity she 's a Whore» die Schilderhebung der Leidenschaft sogar bis zum Inzest verfolgt. Ein Drama, das so den Bruch der sozialen Ordnung verherrlicht, trägt den Keim des Unterganges in sich. Aber Ford lebt zu wenig in der wirklichen Welt, um sich der Kühnheit seiner Anschauungen selbst bewußt zu werden. Er kannte auch die wirklichen Menschen zu wenig, um mehr als schemenhafte Träger seiner Leidenschaften auf die Bühne zu stellen, die sich in einer unwirklichen Phantasiewelt bewegen. Was galt ihm die Wirklichkeit! Er sehnte sich nach einem freien Arkadien, wo die Wünsche des Herzens nicht mit den engen Fesseln des Konventionalismus in Streit gerieten. So grub sich das Jakobinische Drama allmählich selbst ein Grab.

Ein nicht uninteressantes Universitätsstück, Phineas Fletcher's Fischerspiel «Sicelides» (1631), liegt uns jetzt in einer trefflichen kritischen Edition von Prof. Boas vor, als Teil der Gesamtausgabe der Gebrüder Fletcher für die *Cambridge English Classics*.[11]) Die Textherstellung war hier keine ganz leichte, weil dem ältesten und einzigsten anonymen Quartodrucke von 1631, der noch zu Fletcher's Lebzeiten, wenn auch wohl ohne sein Zutun hergestellt war, zwei zeitgenössische Abschriften des Stückes genüberstehen, die in mehrfacher Beziehung einen besseren, unter sich allerdings stark verschiedenen Text aufweisen. Boas hat daher eine vollständige Kollation der drei Versionen geboten und seinen Text der Quarto nach beiden Handschriften korrigiert. Die «Sicelides» waren gelegentlich eines Besuches König Jakobs I. im King's College zu Cambridge am 13. März 1615 geschrieben und aufgeführt. Es war dies aber nicht der einzige Beitrag zum akademischen Drama, welchen Phineas Fletcher seinem ehemaligen College geliefert hat: denn schon im Jahre 1607 erhielt er — wie Prof. Moore-Smith entdeckt hat — nach dem Ausgabenbuch von King's College eine Geldanweisung für eine *English Comodye*, die am 20. Februar desselben Jahres aufgeführt worden war.

Der Einfluß, den Sidney's «Arcadia» auf das elisabethanische Drama gehabt hat, wird uns in einer amerikanischen Arbeit von H. W. Hill[12]) in etwas summarischer Weise vorgeführt. Nach einer Inhaltsangabe des Romanes und der Besprechung seiner Quellen und seiner Popularität wird uns gezeigt, daß vor allem das Pastoraldrama aus dem Roman geschöpft hat. Manchmal sind es nur einzelne Motive, Namen und Personen, wie in «Mucedorus». Öfter aber sind die ganze Fabel und alle Akteure daher genommen, so daß von der Dramatisierung einer «Arcadia»-Episode gesprochen werden

[11]) Den Titel siehe weiter unten als Nr. 14.

[12]) University of Nevada Studies. Vol. I, No. 1, Jan. 1, 1908: Sidney's *Arcadia* and the Elizabethan Drama. By Herbert Wynford Hill. Published by the University of Nevada. 50 s.

kann, wie bei Day's «Ile of Guls», Shirley's «Arcadia» und Glapthorne's «Argalus and Parthenia». Auch wörtliche Anklänge sind zu verzeichnen, besonders stark in Shirley's Stück, welches überhaupt in jeder Beziehung von Sidney abhängt. Von sonstigen Dramatikern sind besonders Beaumont und Fletcher zu nennen, die in «Cupid's Revenge» die Erona- und die Plangus-Episode des Romanes vereinigt und auch in «The Maid's Tragedy» sowie in «Philaster» einzelne Motive daraus entlehnt haben. Bei Shakespeare ist der direkte Einfluß der Arcadia nur ein geringer und wohl auf die bekannte Entlehnung der Gloucester-Episode im «Lear» beschränkt. Das interessante Thema erheischte eine wesentlich tiefergrabende Hand als ihm hier zuteil wird.

Eine große Kluft trennt das elisabethanische Drama von dem Theater der Restaurationszeit, welches die neuen Ideale und den Stil des Barokzeitalters in französischer Aufmachung zu verkörpern hatte. Von dem dramatischen Dreigestirn jener Zeit, Dryden, Otway und Lee, ist uns der mittlere soeben von Prof. McClumpha[13]) wieder nähergebracht durch eine treffliche Ausgabe der beiden Tragödien, auf die sein Ruhm in erster Linie sich gründet: «The Orphan» und «Venice Preserved». Zum ersten Male bekommen wir hier die beiden Werke in einer genauen Wiedergabe der ersten Quartausgaben von 1680 bezw. 1682 nebst den Varianten der übrigen alten Drucke, wodurch manche Versehen und Falschbesserungen moderner Editoren ihre Korrektur erfahren. Ein Anhang bietet hinter jedem Drama den Abdruck seiner Quelle: Orrery's «English Adventures» (1676) für «The Orphan», und die englische Übersetzung (1675) von Saint-Réal's «Conjuration des Espagnols contre la Venise en 1618» für «Venice Preserved». Eine ausführliche Einleitung orientiert uns nicht nur über Otways Leben, sondern weist auch beiden Dramen ihren Platz in der Geschichte des englischen Theaters an. Ein Bündel Liebesbriefe, die im Anhange abgedruckt sind, führt uns auch in jene unglückliche Leidenschaft ein, die Otway zur kühlberechnenden, schönen Schauspielerin Mrs. Barry, der Hauptvertreterin seiner Frauenrollen, gehegt hat.

2. Epik und Lyrik.

Auf dem Gebiete der nicht-dramatischen Dichtung ist vor allem beachtenswert die neue Ausgabe zweier Spenser-Schüler, der Gebrüder Giles und Phineas Fletcher, welche wir der geübten Hand Prof. Boas'[14]) verdanken. Nachdem Grosarts Ausgabe sich als wenig zuverlässig erwiesen hat, erhalten wir hier zum ersten Male den vollständigen und ursprünglichen Text ihrer poetischen Werke in englischer und lateinischer Sprache, unter Zugrundelegung der ältesten Druckausgaben und Handschriften und mit Beifügung eines reichen Variantenapparates im Anhange. Die nicht

[13]) The Belles-Lettres Series, Section III: The English Drama. General Editor: G. P. Baker. The Orphan and Venice Preserved. By Thomas Otway. Edited by Charles F. McClumpha. Boston, U. S. A., and London, D. C. Heath and Company, [1908]. XL u. 351 S. Ein Bildnis (Otway) und 2 Faksimiles. 2 s. 6 d. net.

[14]) Cambridge English Classics. Giles and Phineas Fletcher, Poetical Works. Edited by Frederick S. Boas. Vol. I. 1908. XXIV u. 310 S. 6 Faksimiles. Vol. II. 1909. XXIV u. 368 S. 3 Faksimiles. Cambridge, at the University Press. Preis: à 4 s. 6 d. net.

immer ganz einfachen Textverhältnisse sind in der Einleitung klar auseinander gesetzt. So galt es für Phineas Fletcher's lateinische Jesuiten-Satire «Locustae» drei beträchtlich von einander abweichende Originalniederschriften — alle drei Dedikationsexemplare und unzweifelhafte Autographen, wie der Vergleich mit den von ihm geführten Kirchenbüchern seiner Pfarrgemeinde Hilgay in Norfolk beweist, den jeder Leser an der Hand von vier Faksimiles in unserer Ausgabe nachprüfen kann — in ihrem Verhältnis zu einander und zur ältesten Druckausgabe von 1627 zu bestimmen. Nur für Phineas Fletcher's Hauptwerk, die langatmige religiöse Allegorie «The Purple Island» liegt die Sache einfach, weil wir hier einen prachtvoll ausgeführten, wunderbar korrekten Quartdruck der Cambridger Universitätsdruckerei vom Jahre 1633 vor uns haben. Beider Dichter Werk bekommt durch Boas' Ausgabe einen Zuwachs: von Giles Fletcher († 1623) erhalten wir zum ersten Male wiederabgedruckt seine beiden Elegien auf den Kronprinzen Heinrich († 6. Nov. 1612). Und Phineas Fletcher († 1650) bekommt hier endlich wieder das Schäferidyll «Brittain's Ida» zugesprochen, welches eine so enge Nachahmung Spensers ist, daß es unter dessen Namen zuerst (1628) im Druck erschien und bis auf den heutigen Tag umlief. Phineas Fletcher's sorglose Art, Teile früherer Gedichte wörtlich oder mit kleinen Änderungen in einem neuen Werke wiederzuverwenden, wird von Boas durch trefflich gewählte Beispiele klar beleuchtet.

Die Lyrik der Elisabethaner bediente sich mit Vorliebe der Form des Sonettes. Schon als Wyatt und Surrey mit ihren ersten Versuchen in diesem Versmaße hervorgetreten waren, ergoß sich eine kurze Sonettenflut über England. Aber eigentlich Mode wurde das Sonett erst durch die Veröffentlichung von Sidney's «Astrophel and Stella» (1591), welche eine ganze Reihe von Sonettenzyklen nach sich zog. Gerade die Sonetten-Mode der letzten Dekade des 16. Jahrhunderts werden wir aber immer mit besonderem Interesse verfolgen, weil wir ihr auch Shakespeares Sonette verdanken. Und so ist es erfreulich zu sehen, daß uns soeben zwei Sonettenzyklen, die vor allem auf Shakespeare eingewirkt haben mögen, in einer guten und billigen Ausgabe von A. Esdaile[15]) in den *King's Classics* vorgelegt sind: Daniel's Sonette an seine (unidentifizierbare) Jugendgeliebte «Delia» (1592) sowie Drayton's an Sir H. Goodere's jüngere Tochter Anna gerichtete, die er unter dem Namen «Idea» (1594) pries. Eine klare Einleitung zu dem Bändchen rückt die Hauptpunkte aus der Geschichte des englischen Sonetts und dem Leben der beiden Verfasser in genügendes Licht. Manche Stellen bei beiden Dichtern erweisen sich als übersetzt aus Desportes, Claude de Pontoux, Ronsard oder Petrarca, worin der Herausgeber — vielleicht mit Recht — keinen Grund sieht gegen die Echtheit ihrer Gefühle, obwohl auch er manches als konventionelle Stilübung betrachtet wissen will. Sorgfältige bibliographische Angaben und einige textliche Noten beschließen das trefflich ausgestattete Büchlein.

[15]) The King's Classics, under the General Editorship of Professor Gollancz. Daniel's Delia and Drayton's Idea. Edited by Arundell Esdaile. Chatto and Windus, London, 1908. XLII u. 177 S. Preis: 1 s. 6 d. net. Eine Bildertafel.

3. Prosa.

Die Prosa des Jahres wird beherrscht von der Tatsache, daß Thomas More's «Utopia» als Pflichtlektüre für mehrere Universitäts-Examina aufgestellt war. Eine ganze Reihe von Neuausgaben dieses Werkes erschienen daher, von denen uns fünf vorliegen. Schon im Jahre 1551 war die lateinische Originalfassung der «Utopia» (1516) von Ralph Robinson ins Englische übertragen, in jenem etwas weitschweifigen, aber markigen und eindrucksvollen Stile, wie ihn die elisabethanischen Übersetzer überhaupt gern anwandten. Eine in manchen Punkten korrektere und für den modernen Leser leichter verständliche englische Übersetzung ließ dann 1684 der Bischof Burnet erscheinen, die bis ins 19. Jahrhundert hinein ihre ältere Schwester in den Schatten gestellt hat. Das 19. Jahrhundert hat indes wieder Robinson's Version die Palme zuerkannt. Und so bringen auch die uns vorliegenden Ausgaben diese Version zum Abdruck, mit einziger Ausnahme der bescheidenen Schulausgabe von Leyland[16]), welche Burnet's Text enthält. Wo Robinson's Text genommen wird, pflegt man mit Recht die sorgsam gebesserte zweite Ausgabe vom Jahre 1556 zugrunde zu legen: so in den beiden Schulausgaben von Rusk[17]) und Salmon[18]), von denen die letztere in Kommentar und Einleitung etwas ausführlicher ist. Die moderne, mehr bibliophilen als literarischen Gesichtspunkten entsprungene Überschätzung der *First Editions* hat es mit sich gebracht, daß man jetzt vielmehr auf die erste Ausgabe von Robinson's Version zurückgegriffen und diese zur Textgrundlage gemacht hat in den Ausgaben von Churton Collins[19]) und R. Steele.[20]) Erstere reproduziert sogar die Orthographie der Ausgabe von 1551, doch nicht ohne an einigen Stellen den Wortlaut der zweiten Ausgabe heranzuziehen. Ihre Stärke liegt in einem ganz vorzüglichen und sehr ausführlichen Kommentare, welcher dem «Utopia»-Texte an Umfang gleichkommt. Eine treffliche Einleitung über More's Leben, sowie über Entstehung, Quellen, Übersetzungen und literarische Stellung der «Utopia» ist vorausgeschickt. Auch ein sehr reichhaltiges Wörterverzeichnis von Frl. Hilda Murray fehlt nicht, — mit zwar überflüssigen, aber philologisch erfreulich korrekten etymologischen Angaben. Diese Ausgabe möchten wir daher vor allem unseren Lesern empfehlen. Wer Anstoß an der alten Orthographie nimmt, greife zu Steele's modernisiertem Neudruck, dessen eilige Einleitung allerdings wenig zu der sonstigen Höhe der *King's Classics* paßt.

[16]) Normal Tutorial Series, edited by P. Lyddon-Roberts and Prof. E. E. Denney. More's Utopia. By A. W. Leyland. London, The Normal Press [1908].' XV u. 118 S. Preis: 2 s. net.

[17]) The University Tutorial Series. General Editor: William Briggs. The Utopia of Sir Thomas More (Robinson's Translation). Edited by R. R. Rusk. London, W. B. Clive, University Tutorial Press, [1908]. XXXII u. 145 S. Preis: 2 s.

[18]) More's Utopia, translated by Ralph Robinson; with Introduction, Text and Notes, Examination Questions, and Index. Edited by David Salmon. London, Ralph, Holland and Co., 1908. LVIII u. 175 S. Preis: 2 s. 6 d.

[19]) Sir Thomas More's Utopia. Edited, with Introduction and Notes, by J. Churton Collins. Oxford, at the Clarendon Press, 1904. Special Reissue, Northern Universities Matriculation and Teacher's Certificate 1909. LII u. 283 S. Preis: 2 s.

[20]) The King's Classics under the General Editorship of Professor I. Gollancz. Sir Thomas More's Utopia, translated by Ralph Robinson. Edited from the First Edition with Introduction and Notes by Robert Steele. Chatto and Windus, London, 1908. XVI u. 260 S. Mit Bildnis von More. Preis: 1 s. 6 d.

Die spartanisch knappe und kompakte und meist auch streng logische Darstellungsart, welche Bacon in seinen berühmten «Essays» (1597) angewandt hat, ist zweifellos eine heilsame Disziplin für jugendliche Stilneigungen. Und deshalb wird man in England nicht müde, dieses Buch als Stilmuster zu empfehlen und in immer neuen Ausgaben zugänglich zu machen. Eine neue, recht brauchbare Schulausgabe mit guten Anmerkungen erhalten wir soeben wieder von F. A. Howe[21]), der in seiner Einleitung auch Bacon's Stil — leider zu ausschließlich vom modernen Standpunkte aus — zu charakterisieren versucht hat.

Auf dem Gebiete der Erzählungsliteratur haben wir eine sehr wichtige Neuerscheinung zu verzeichnen. Zum ersten Male wird uns nämlich ein Neudruck von George Pettie's «Petite Pallace» geboten, den Professor Gollancz[22]) nach der ersten Ausgabe von 1576 unter Kollationierung der anderen alten Drucke des Britischen Museums soeben in moderner Orthographie für seine *King's Classics* veranstaltet hat. Das Buch ist weniger bemerkenswert durch seinen Inhalt — zwölf bekannte klassische Geschichten in romantischer Umdichtung — als durch seine stilistische Form, welche alle Merkmale des Euphuismus an sich trägt und nach neuerer Ansicht offenbar die direkte Quelle für Lyly's Stilform gewesen ist. Angeregt war Pettie's Geschichtensammlung durch Paynter's «Palace of Pleasure» (1566), wie schon die Titelfassung und mehrfache Anspielungen im Texte erkennen lassen; aber auch aus Ovid's Metamorphosen und North's «Diall of Princes» (1557) hat er seine Stoffe geschöpft.

Zum Schluß habe ich noch zwei Werke zu nennen, die mit einer bestimmten Gattung von Prosadichtung, dem Schelmenromane, zusammenhängen. F. W. Chandler[23]) hat in seinem zweibändigen Werke *The Literature of Roguery* den Kreis nicht eben eng gezogen, indem er unter dem Worte *rogue* den Gelegenheitsverbrecher im Unterschiede vom professionellen Verbrecher versteht, ohne daß er aber diesen Unterschied überall selbst einzuhalten vermöchte. Dementsprechend behandelt sein Buch nicht nur den eigentlichen Schelmenroman, der allerdings im Mittelpunkt des Ganzen steht, sondern auch Bauernfänger- und Mordgeschichten, Bettler-, Verbrecher- und Kurtisanen-Biographien, Zuchthausenthüllungen, ja sogar die Gaunerpoesie sowie lexikalische Zusammenstellungen der Gaunersprache und moderne kriminalistische Studien. Die ersten Ansätze zur Schilderung des *rogue* finden sich in England schon in den geistlichen Spielen, in Volkssagen, Scherzsammlungen, Narrensatiren und sonstigen Volksbüchern des 16. Jahrhunderts. Der eigentliche Schelmenroman setzt aber erst mit Nash' *Unfortunate Traveller* (1594) ein, der nicht, wie bisher meist angenommen wird, eine direkte Nachahmung des spanischen Hauptwerkes dieses Genres, der *Vida de Lazarillo de*

[21]) Heath's English Classics. The Essays or Counsels Civil and Moral of Francis Bacon. Edited by Fred Allison Howe. London, D. C. Heath and Company, 1908. XXXVII u. 250 S.

[22]) The King's Classics under the General Editorship of Professor I. Gollancz. A Petite Pallace of Pettie his Pleasure containing Many Pretie Histories by him Set Forth in Comely Colours and Most Delightfully Discoursed. Chatto and Windus, London, 1908. 2 Vols. XXXI u. 197 bezw. 199 S. Zwei Faksimiles. Preis: 3 s. net.

[23]) The Types of English Literature, edited by William Allan Neilson. The Literature of Roguery. By Frank Wadleigh Chandler. In Two Volumes. London, Archibald Constable and Co. (Boston and New York, Houghton, Mifflin and Co.) 1907. VIII u. 584 S. Preis: 12 s. net.

Tormes (1554) von Mendoza, ist, sondern höchstens in Einzelheiten von diesem Buche beeinflußt ist. Näher steht dem spanischen Romane — allerdings auch nur in der Form — Henry Chettle's Schelmenbuch *Pierce Plainness' Seven Years' Prenticeship* (1595), welches aber das pikareske Element mit einem pastoralen Einschlag verwoben hat. Eine bewußte, eingestandene Nachahmung des Spaniers haben wir erst in Richard Head's *English Rogue* (1665), welcher den umfangreichsten Schelmenroman der englischen Literatur darstellt. Eine große Rolle spielt der Schelm im elisabethanischen Drama. Den typischen *pícaro* hat wohl zuerst Shakespeare — übrigens ohne direkte spanische Anregung — auf die Bühne gestellt: in seinem prächtigen Autolycus. Aber schon Falstaff trägt typische Züge desselben: *In his cowardice, real or assumed, his infinite yearning for capons and sack, his notions of honor and love, his ready shifts and wonderful lies, relished though he knows they can never pass muster, even in his proneness to self-delusion, Falstaff shares the common picaresque traits.* Auch sonst spüren wir bei Shakespeare das Schelmenelement: in Parolles, in Gobbo, in Edgar, in manchen Narren, in der beliebten Verspottung der niederen Sicherheitsorgane u. a. m. Daß Shakespeare den *Lazarillo de Tormes* (engl. Übersetzung 1576) gekannt habe, wie meist, auch von Chandler, angenommen wird, ist doch höchst unsicher. Einzigartig ist Shakespeare darin, daß er in seinen Schelmen nicht nur Typen gezeichnet hat, sondern volle Individualitäten. Ben Jonson war naturgemäß durch seine realistische Komödie auf die Schelmenzunft geführt, und mehr als einen typischen Vertreter derselben finden wir daher in seinen Dramen: z. B. Face im «Alchemist». Ezechiel Edgeworth in «Bartholomew Fair», Pug in «The Devil is an Ass». die Zigeunergesellschaft in dem Maskenspiel «Gipsies Metamorphozed». Von der jüngeren Generation der elisabethanischen Dramatiker ist hauptsächlich Middleton der Vertreter des Schelmenelementes, dem er in wenigstens fünf Komödien Raum gegeben hat. Chandler's Werk beschränkt sich naturgemäß nicht auf die Renaissancezeit, sondern verfolgt die *rogue*-Literatur bis hart an die Schwelle der Gegenwart. Ein riesengroßes Literaturfeld mit vielen fast unbekannten Werken hatte er dabei zu durchschreiten; und so konnte es nicht ausbleiben, daß er bei dem Fehlen von Vorarbeiten zumeist über ein bloßes Registrieren nicht eigentlich hinausgekommen ist. Viele Hände werden da noch anzupacken haben, ehe wir eine eigentliche Geschichte der Schelmenliteratur erhalten können.

Nicht eigentlich zum Schelmenroman gehörig, aber von bedeutendem Einfluß auf diese Gattung. war die eigenartige spanische Prosaerzählung von der Kupplerin Celestina (gedruckt vor 1499), welche die romantische Liebesgeschichte von Calisto und Melibea mit dem derb-realistischen Elemente der Kuppleratmosphäre verbunden hat. Dieses ungemein verbreitete Weltbuch wurde, wie in die meisten europäischen Sprachen, so auch ins Englische übersetzt in einer Zeit, wo das Bedürfnis nach Erzählungsliteratur im großen Umfange nicht durch Originalschöpfungen, sondern durch Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen befriedigt wurde. Der Übersetzer war ein Oxforder Fellow, James Mabbe, welcher 1611 auf zwei Jahre als Gesandschaftssekretär nach Spanien gegangen war. Nach seiner Rückkehr übersetzte er 1623 den spanischen Schelmenroman *Guzmán de Alfarache*. dann zwei spanische Erbauungsbücher und endlich 1631 unsere *Celestina*

oder, wie er es nannte, *The Spanish Bawd represented in Celestina, or the Tragicke-Comedy of Calisto and Melibea.* Von dieser Übersetzung hat uns jetzt H. W. Allen[24]) einen billigen, in der Orthographie modernisierten Neudruck vorgelegt. Die sehr gewandte, in den reichgeschmückten Prosastil der Elisabethaner gekleidete Übersetzung liest sich wie ein Original und ist bemerkenswert frei von gröberen Fehlern. Mabbe hatte allerdings — nach unserem Herausgeber — neben dem spanischen Original noch eine italienische und, wie es scheint, auch eine französische Übersetzung herangezogen. Seiner Neigung zum Nationalisieren ließ er — nicht immer konsequent — freien Lauf: *Cupid's myrtle-grove* wird plötzlich zu *St. Mary Magdalen's*, um späterhin wieder als Myrthenhain zu erscheinen. Der Herausgeber hat dem Texte eine weitausholende, ausführliche Einleitung über den Schelmenroman vorausgeschickt, in dem namentlich die spanischen Teile mit Liebe behandelt sind. Die Textwiedergabe scheint recht zuverlässig zu sein, zumal ein besonderer Anhang die Verbesserungen des alten Druckes sowie die Versehen von Fitzmaurice-Kelly's Neudruck für die *Tudor Translations* (1894) eigens zusammengestellt hat.

Würzburg. Max Förster.

Der Redaktion sind noch folgende Werke zugegangen:

The «First Folio» Shakespeare, edited by Ch. Porter und Helen Clarke: (a) Measure for Measure XV u. 230 S. (b) All's Well, that Ends Well, XIX u. 216 S. (c) The Merry Wives of Windsor, XIX u. 228 S. [1909]. New York, Thomas Y. Crowell and Co. Preis: à 75 c. [Besprechung im nächsten Jahrbuch.]

Shakespeare Proverbs. By Mary Cowden-Clarke. Edited with Introduction and Notes by William F. Rolfe. G. P. Putnam's Sons. New York and London, 1908. XI u. 320 S. Preis: $ 1.25. [Besprechung im nächsten Jahrbuch.]

Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart von Adolf Winds. Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1909. VI u. 234 S. [Besprechung im nächsten Jahrbuch.]

The Friends in Shakespeare's Sonnets. By Mrs. Charlotte Carmichael Stopes. (Transactions of the Royal Society of Literature, Second Series, Vol. XXVIII, Part III, pp. 172–200.) London, Asher and Co., 1908. [Besprechung im nächsten Jahrbuch.]

Three Plays of Shakespeare. By Algernon Charles Swinburne. [Harper's Library of Living Thought.] Harper and Brothers, London and New York, 1909. XVI u. 85 S. 2 s. 6 d. [Besprechung von A. Brandl im nächsten Jahrbuch.]

Die Sage von Heinrich V. bis zu Shakespeare. Von Paul Kabel. [Palaestra LXIX.] Berlin, Mayer & Müller, 1908. VI u. 142 S. 4 M. [Besprechung von Fr. Brie im nächsten Jahrbuch.]

[24]) Siehe den Titel oben unter Nr. 3.

Hymenæus. A Comedy acted at St. John's College, Cambridge. New first printed with an Introduction and Notes by G. C. Moore-Smith. Cambridge, University Press, 1908. XVI u. 84 S. 3 s. 6 d. [Besprechung von G. Churchill im nächsten Jahrbuch.]

Über Thomas Heywoods The Life and Death of Hector, eine Neubearbeitung von Lydgates Troy Book. Von Dr. Franz Albert. Leipzig. A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf. (Georg Böhme) 1909. XI u. 185 S. [Besprechung von A. Sander im nächsten Jahrbuch.]

Wilson's Arte of Rhetorique 1560. Edited by G. H. Mair. [Tudor and Stuart Library.] At the Clarendon Press, [Oxford], MCMIX. XXXV u. 236 S. 5 s. net. [Besprechung im nächsten Jahrbuch.]

Magyar Shakespeare-Tár. A vallás- és közoktatásügyi M. Kir. Minister támogatásával kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-bizottsága szerkeszti Bayer József. Budapest, Kilian Frigyes utóda Bizománya, iv. ker., váczi-utcza 32. szám. 1909. 81 S. [Zeitschrift der neugegründeten ungarischen Shakespeare-Gesellschaft, auf welche wir noch zurückkommen werden. Inhalt von Bd. II, Heft 1: Ferenczi Zoltán, A Shakespeare-Bacon kérdés. Bodrogi Lajos, Az ál-shakespearei Lokrin és a hun-magyar hagyomány. Antonius és Cleopatra elöadásai 1885—1900-ig, Péchy Gyulától. Swinburne uj könyve (The Age of Shakespeare), *B. L.* Adalék Petöfi Coriolanus-fordításához, Vértesi Jenötöl. A «Lenni vagy nem lenni» monolog fordításának változata Kazinczy F.-töl. Ultrarealizmus és hüpernaturalizmus a His Majesty's szinpadján, *B. L.* Shakespeare müvei a londoni Season's Book Sales-en 1907/8. *B.* A Kisfaludy-Társaság Shakespeare-bizottságából.]

The Ladies' Guild of Francis St. Alban, London, Printed and Published by R. Banks & Son, 1906—1908. Heft 2—10 à 2 d. [Kurze Berichte über die Tätigkeit eines englischen Frauenvereins zur Verbreitung der Shakespeare-Bacon-Hypothese.]

Das Deutsche Theater zu Berlin und Goethe. Ein Beitrag zur Ästhetik der Bühne von Dr. Alwin Kronacher. Leipzig, Verlag von Literatur, Kunst und Musik, 1908. 100 S.

Over Navolging en Overeenkomst in de Literatur door Edward B. Koster. 'S Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1904. 80 S.

A Treasury of Verse for School and Home. Selected and Arranged by M. G. Edgar. Four Parts. London, George G. Harrap & Co., 1907. I u. II à 128 S. à 8 d.; III 160 S. 10 d.; IV 192 S. 1 s. [Nach der Schwierigkeit geordnete, gut gedruckte englische Gedichtsammlung für die Jugend.]

A Treasury of Ballads. Selected and Arranged by M. G. Edgar. London, George G. Harrap & Co., 1907. 191 S. 1 s. [Englische Volks- und Kunstballaden für die Jugend.]

Entstehungsgeschichte von W. M. Thackeray's «Vanity Fair». Von Dr. Erwin Walter. [Palaestra LXXIX.] Berlin, Mayer & Müller, 1908. 152 S. 4,50 M.

Hebbels Werke in zehn Teilen. Herausgegeben mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Theodor Poppe. [Goldene Klassiker-Bibliothek.] Berlin - Leipzig, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., [1908]. XXXII u. 334, 301, 345, 162, 329, 131, 285, 483, 499, 465 Seiten. Zwei Bilder und eine Faksimileseite. Preis: 7,50 M., in Halbfranz 12,50 M. [Eine gut gedruckte Hebbel-Ausgabe, die nach wissenschaftlich korrekter Textgestalt und größtmöglicher Vollständigkeit strebt. Gute Einleitungen führen in das Verständnis der einzelnen Werke ein. Ein knappes Lebensbild versucht uns den Dichter menschlich näher zu bringen. Fast 100 Seiten Anmerkungen, die leider alle am Schluß des letzten Bandes zusammengedruckt sind, erklären die wichtigsten Anspielungen. Besonders wertvoll wird die Ausgabe durch die Aufnahme der reizvollen Hebbel'schen Tagebücher. Die äußerst billige Ausgabe kann sonach warm empfohlen werden.]

Shakespeare-Bibliographie

1908

«Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.»

Von

Dr. Hans Daffis,

Bibliothekar an der Königl. Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

VORBEMERKUNG

Noch fühlbarer als in den Vorjahren, hat sich diesmal der Umstand gemacht, daß die wichtigsten in- und ausländischen Bibliographien so spät erscheinen, daß sie erst in letzter Stunde oder garnicht mehr benutzt werden konnten. Es ergeht daher nochmals die ergebenste Bitte, namentlich entlegnere Arbeiten des Auslandes, durch einen Hinweis oder noch besser einen Beleg dem Bearbeiter dieser Bibliographie zugänglich zu machen.

I. ENGLAND und AMERIKA

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

4809 *Shakespeare*, W.: The Little Shakespeare, Complete with Glossary. Illustrated. Glasgow: Bryce [1908]. (985 S.)

4810 *Shakespeare*, W.: Works. 40 vols. London: Cassell. 1908.
The Century Shakespeare.

4811 *Chambers's Shakespeare Texts without Notes.* London: Chambers 1908.
Neu erschienen: Coriolanus — King John. — Vgl. **4343**".

4812 *Shakespeare:* The Elizabethan. [Reprinted from the First Folio.] With Introductions and Notes by William Henry Hudson. London: G. Harrap and Co. [1908.]

1. The Merchant of Venice (XLVIII, 182, 26 S.) — 2. Loves Labour's Lost (LIV, 174, 28 S.) — 3. The Tragedie of Julius Caesar (XLII, 168, 28 S.) — Vgl. The Academy, April 11, 1908. Sp. 657ff. — Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 477. (A. Brandl.) — Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 371ff. (H. Jantzen).

4813 *Shakespeare:* First Folio Edition, edited, with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York: Thomas Y. Crowell and Co., Publishers. 1908.
Vgl. **4353**".
Neu erschienen: The Tempest. (XXXVIII, 223 S.) — The Winters Tale. (XXV, 283 S.) — The Tragedie of Othello, the Moore of Venice. (XXXI, 311 S.) — The Tragedie of Coriolanus. (XV, 296 S.) — The Taming of the Shrew. (XVII, 261 S.) — The Two Gentlemen of Verona. (XXV, 205 S.)
Vgl. Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 357 (M. Förster).

4814 *Methuen's Standard Library:* The Works of William Shakespeare. Vol. 7. London: Methuen and Co. 1908.
Vgl. **4347**".

4815 *Normal Tutorial Series.* London: The Normal Press. 1908.
Neu erschienen: Hamlet — Lear.

4816 *The Old-Spelling Shakespeare:* Being the Works of Shakespeare in the Spelling of the best Quarto and Folio Texts. Edited by F. J. Furnivall and the late W. G. Boswell-Stone. London: Chatto and Windus. New York: Duffield and Co., Publishers. 1908.
Vol. VI. The Comedie of Errors. Edited by W. G. Boswell-Stone. (XII, 56 S.)
Vol. VII. The Merchant of Venice. Edited by F. J. Furnivall. Introduction and Notes by F. W. Clarke. (XVI, 80 S.)
Vol. VIII. The Merry Wives of Windsor. Edited by F. J. Furnivall. Introduction and Notes by F. W. Clarke. (XIV, 115 S.)
Vol. IX. Much Adoe About Nothing. Edited by W. G. Boswell-Stone. Introduction and Notes by F. W. Clarke. (XIV, 78 S.)
Vol. X. As You Like It. Edited by F. J. Furnivall. Introduction and Notes by F. W. Clarke. (XIV, 82 S.)
Vol. XI. The Winters Tale. Edited by F. J. Furnivall. Introduction and Notes by F. W. Clarke. (XVI, 94 S.)
Erschienen 1907. Vol. 1—5: Loues Labors Lost — The Taming of the Shrew — A Midsommer Nights Dreame — The Two Gentlemen of Verona — Twelfe Night. — Vgl. **4349**".
Vgl. Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 354 f. (M. Förster).

4817 *Shakespeare*, W.: Works. 4 vols. London: Cassell. 1908.
People's Library.

4818 *The Red Letter Shakespeare*: edited by Edmund K. Chambers. London: Blackie and Son. 1908.
Neu erschienen: Cymbeline — Twelfth Night — King Henry viii — The Winters Tale. — Vgl. **4354**".

4819 *Renaissance Edition.* London: Harrap. 1908.
Neu erschienen: Hamlet — Julius Caesar — Othello — Troilus and Cressida — King John — King Richard ii — King Lear — Macbeth — Timon of Athens — Anthony and Cleopatra. — Vgl. **4355**".

4820 *A New Variorum Edition.* Philadelphia: J. B. Lippincott Co. 1908.
Richard iii. (XII, 641 S.) — Vgl. Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 337 (A. Brandl).

4821 *The Lamb Shakespeare for the Young.* Illustrated by Hellen Stratton; with Songs set to Music by T. Maskell Hardy. London: Chatto and Windus. 1908.
Neu erschienen: A Midsummer Night's Dream (68 S.) — The Winter's Tale (63 S.) — Vgl. **4346**"
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 359 (M. Förster.)

4822 *Longman's School Shakespeare*, consisting of Twelve of the Most Suitable Plays for School Reading. Edited, with Glossary, by A. V. Houghton. London: Longmans. 1908.

4823 *Professor Meiklejohn's Series.* London: Meiklejohn and Holden. 1908.
Erschienen sind: Macbeth — Julius Caesar — King Henry the Fifth — The Merchant of Venice.

4824 *Shakespeare Apocrypha, The.* Being a Collection of Fourteen Plays which have been ascribed to Shakespeare. Edited, with Introduction, Notes and Bibliography, by C. F. Tucker Brooke. Oxford: At the Clarendon Press. 1908. (LVI, 456 S.)
Contents: Preface — Introduction — Text: Arden of Feversham — Locrine — Edward iii — Mucedorus — Sir John Oldcastle — Thomas Lord Cromwell — The London Prodigal — The Puritan — A Yorkshire Tragedy — The Merry

Devil of Edmonton — Fair Em — The Two Noble Kinsmen — The Birth of Merlin — Sir Thomas More. — Notes. Bibliography

Vgl. The Periodical No. 46. June 1908. S. 247 f. — The Athenæum. 1908. No. 4224. S. 446 f. — The Academy. June 13, 1908. Sp. 873 ff. — Revue critique. 1908. No. 47. Sp. 414 f. (Ch. Bastide). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 19 1908. S. 289—92 (E. Koeppel). — Nuova Antologia. 1. 7. 1908. — Zeitschrift für Bücherfreunde. Jg. 12. 1908/09. S. 295—96 (M. Maas). — Notes and Queries. Tenth Series Vol. 10. 1908. S. 345 f. (Maurice Jonas).

4825 *Lee*, Sidney: Four Quarto Editions of Plays by Shakespeare, the Property of the Trustees and Guardians of Shakespeare's Birthplace. With Five Illustrations in Fac-simile. Stratford-upon-Avon: Printed for the Trustees and Guardians of Shakespeare's Birthplace in the Year 1908. (63 S.)

The Merchant of Venice, 1600 — A Midsummer Night's Dream, 1600 — King Lear, 1608 — The Merry Wives of Windsor, 1619 — Illustrations in Facsimile: Title-page of The Merchant of Venice (1600) — Title-page of A Midsummer Night's Dream (1600) — The 'Jester' Bookplate of Frederick Locker-Lampson — Title-page of King Lear (1608) — Title-page of The Merry Wives of Windsor (1619.)

Vgl. The Publisher's Circular April 11, 1908.

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

Antonius and Cleopatra

4826 Shakespeare, W.: «Anthony and Cleopatra». London: Harrap 1908.
Renaissance Edition.

4827 Dey, E. Merton: «Anthony and Cleopatra» I. i. 50—51; III. xii. 18; V. ii. 105—107.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 424 f.

4828 Dey, E. Merton: «Anthony and Cleopatra» I. iii. 6—12.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 165. — Dazu Tom Jones ebda. S. 345.

As You Like It

4829 Shakespeare, W.: «As You Like It». Edited by F. J. Furnivall. Introduction and Notes by F. W. Clarke. London: Chatto and Windus. 1908. (XIV, 82 S.)
The Old Spelling Shakespeare. Vol. X.

4830 Perring, Philip: «As You Like It» II. vii. 70—73.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 344.

The Comedy of Errors

4831 «The Comedie of Errors». Edited by W. G. Boswell-Stone. London: Chatto and Windus. New York: Duffield and Co. Publishers 1908. (XII, 56 S.)
The Old-Spelling Shakespeare: Being the Works of Shakespeare in the Spelling of the best Quarto and Folio Texts. Edited by F. J. Furnivall and the late W. G. Boswell-Stone. (Vol. 6.) The Shakespeare-Library. General Editor Prof. I. Gollancz. (I. 2.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 354 f. (M. Förster.)

Coriolanus

4832 Shakespeare, W.: «Coriolanus». London: Chambers. 1908. (96 S.)
Chambers Shakespeare Texts without Notes.

4833 Shakespeare, W.: «The Tragedie of Coriolanus» ... New York: Th. Y. Crowell and Co. [1908.] (XV, 296 S.)
First Folio Edition.

Cymbeline

4834 Platt, Isaac Hull: «Cymbeline» III. iii. 29—35.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol 10. 1908. S. 165. — Dazu J. P. Malleson ebda S. 345.

Hamlet

4835 Shakespeare, W.: «Hamlet, Prince of Denmark». With Introduction, Text and Notes, Glossary, by C. W. Crook. London: Ralph, Holland & Co. 1908. (LIX, 180 S.)

4836 Shakespeare, W.: «Hamlet». A Complete Paraphrase by H. W. Lindsey. London: The Normal Press. 1908. (98 S.)
Normal Tutorial Series.

4837 Shakespeare, W.: «Hamlet.» London: Harrap. 1908.
Renaissance Edition.

4838 Dey, E. Merton: «Hamlet» IV. v. 161—63.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 263.

4839 Furnivall, F. J.: The «Golden Couplets» of the Dove. On the Line in «Hamlet» V. i. 310.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 188.

4840 Herpich, Chas. A : «Hamlet» I. ii. 150.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 165.

4841 Lewis, C. M.: The Genesis of «Hamlet». New York: Henry Holt and Co. 1907 (VI, 133 S.)
Vgl. Modern Language Notes. XXIII. 1908. July.

4842 Miles, George Henry: A Review of «Hamlet». New Edition. New York: Longmans, Green, and Co. 1908.

4843 Morgan, A.: «Hamlet» and the Ur-Hamlet: Text of the Second Quarto of 1604, with a conjectural Text of the alleged Kyd Hamlet preceding it. New York: The Shakespeare Press 1908.

Henry IV

4844 Shakespeare, W.: «King Henry IV». Parts 1 and 2. London: Harrap 1908.
Renaissance Edition.

4845 Jones, Tom: «Henry IV» Part 2. I. iii. 34—38.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 344 f.

4846 Krueger, G.: «2 Henry IV» I. ii. 45.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 164. — Dazu J. Foster Palmer ebda. S. 345.

4847 Krueger, G.: «Henry IV» Part 2. I. iii. 34—38.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 264.

4848 Skeat, Walter W.: «Henry IV» Part 2. II. ii. 153.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 264.

Henry V

4849 Shakespeare, W.: «Henry V». London: Frowde 1908.
Oxford Elementary School Books.

4850 Shakespeare, W.: «King Henry V». London: Harrap 1908.
Renaissance Edition.

4851 Waller, Mr. Lewis as «Henry V».
The Athenæum 1908. No. 4332. S. 730.

Henry VI

4852 Shakespeare, W.: «King Henry VI» Parts 1, 2 and 3. Edited by E K. Chambers. London: Blackie 1908.
The Red Letter Shakespeare.

Henry VIII

4853 Shakespeare, W.: «King Henry VIII». London: Harrap. 1908.

4854 Shakespeare, W.: «King Henry the Eighth». London: Blackie. 1908.
The Red Letter Edition.

John

4855 Shakespeare, W.: «King John». London: Harrap. 1908.
Renaissance Edition.

4856 Shakespeare, W.: «King John». London: Chambers. 1908. (68 S.)
Shakespeare Texts without notes.

4857 Strunk, jr., W.: The Ordeal of Hubert («King John» IV. 111).
Modern Language Notes. Vol. XXIII. 1908. February. S. 78–82.

Julius Caesar

4858 Shakespeare, W.: «Julius Caesar». London: Harrap. 1908.
Renaissance Edition.

4859 Shakespeare: The Tragedie of «Julius Caesar». Introduction by W. H. Hudson. London: Harrap. 1908. (XLI, 195 S.)
The Elizabethan Shakespeare.
Rez.: Revue critique. 1908. No. 47. Sp. 415. (Ch. Bastide.)

Lear

4860 Shakespeare, W.: «King Lear». A Complete Paraphrase by Jean F. Terry. London: Normal Press. 1908.
Normal Tutorial Series.

4861 Shakespeare, W.: «King Lear». London: Harrap. 1908.
Renaissance Edition.

4862 Garrett, Robert Max: «King Lear» I. i. 71—77.
The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 7. 1908. S. 111 f.

4863 History of King Leir, The. 1605. Malone Society. 1907 (VIII, 72 S.)
The Malone Society Reprints.

4864 Hunter, M.: A Note on «King Lear».
The Modern Language Review. Vol. 4. 1908. October. S. 84—86.

4865 Law, Robert Adger: Some Words used in «King Leir».
Modern Language Notes. Bd. XXIII. No. 3.

Loves Labour's Lost

4866 Shakespeare, W.: «Loves Labour's Lost». With Introduction and Notes by William Henry Hudson. London: G. Harrap and Co. 1908. (LIV, 174, 28 S.)
The Elizabethan Shakespeare.
Rez.: Revue critique. 1908. No. 42. Sp. 302. (Ch. Bastide.)

4867 Stopes, Charlotte C.: «Honorificabilitudinitatibus» in Warwickshire.
The Athenæum 1908. No. 4221. S. 334 f. — [zu «Love's Labour's Lost»].

Macbeth

4868 Shakespeare, W.: «Macbeth». London: Harrap. 1908.
Renaissance Edition.

4869 Perring, Philip: «Macbeth» II. iii. 5.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 161 f.

4870 Perring, Philip: «Macbeth» III. iv. 105.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 263. — Dazu Tom Jones ebda. S. 506. — Palmer, J. F. ebda. Vol. 10. S. 166 f.

Measure for Measure

4871 Hart, H. Chichester: «Measure for Measure» I. ii. 38—40; I. iii. 30; III. i. 261—63; III. ii. 134—36; V. i. 179; V. i. 359.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 63 f.

4872 Hill, N. W.: «His Glassy Essence». «Measure for Measure» II. ii. 120.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 263 f.

The Merchant of Venice

4873 Shakespeare, W.: «The Merchant of Venice». With Introduction and Notes by William Henry Hudson. London: G. Harrap and Co. 1908. (XLVIII, 182, 26 S.)
The Elizabethan Shakespeare.
Rez.: Revue critique. 1908. No. 42. Sp. 302. (Ch. Bastide.)

4874 Shakespeare, W.: «The Merchant of Venice». Edited by F. J. Furnivall. Introduction and Notes by F. W. Clarke. London: Chatto and Windus. 1908. (XVI, 80 S.)
The Old Spelling Shakespeare. Vol. VII.

4875 Shakespeare, W.: «The Merchant of Venice». Edited by S. E. Goggin. London: W. B. Clive. 1908. (XLVIII, 130 S.)
The University Tutorial Series.

4876 Shakespeare, W.: «The Merchant of Venice». In Large Type Slightly Abridged for Reading Aloud. With a Musical Appendix, arranged by Cotsford Dick. Edited by G. F. Chambers. London: Rees. 1908. (VIII, 68, 8 S.)

4877 Shakespeare, W.: «The Merchant of Venice». Carefully adapted for School Use. Illustrated. London: Pitman. 1908. (64 S.)
Pitman's Supplementary Readers.

4878 Furnivall, F. J.: Shakespeare's Unnoted Compliment to Elizabeth. («The Merchant of Venice» III. ii. 179—180.)
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 125. — Dazu Alfred F. Robbins ebda. S. 178 und Vol. 10. S. 418.

4879 St. Swithin: Salarino, Salanio, and Salerio.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 22 ff. — Dazu ebda. S. 113, 236, 317, 515. — Vol. 10. S. 132, 176, 333.

4880 Shylock at His Majesty's Theatre.
The Academy. April 11, 1908. S. 670 f. [Beerbohm Tree.]

4881 Solomons, Israel: Shylock Tract, 1607.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 269.

Merry Wives of Windsor

4882 Shakespeare, W.: «The Merry Wiues of Windsor». Edited by F. J. Furnivall. Introduction and Notes by F. W. Clarke. London: Chatto and Windus. 1908. (XIV, 115 S.)
The Old Spelling Shakespeare. Vol. VIII.

4883 Chambers, E. K.: «Merry Wives of Windsor» I. iii, 93.
The Modern Language Review. October 1908. S. 88.

A Midsummer-Night's Dream.

4884 Shakespeare, W.: «A Midsummer-Night's Dream». With Illustrations by Arthur Rackham. London: Heinemann. 1908. (134 S.)
Vgl. The Athenæum 1908. No. 4224. S. 444. No. 4230. S. 654.

4885 Shakespeare, W.: «A Midsummer Night's Dream». London: Chatto and Windus. 1908. (68 S.)
The Lamb Shakespeare for the Young. — Vgl. The Athenæum. 1908. No. 4218. S. 250.

4886 The Sources and Analogues of «A Midsummer-Night's Dream» compiled by Frank Sidgwick. London: Chatto and Windus. 1908. (198 S.)
The Shakespeare Library II, 9.

4887 Eckersley, Arthur: «A Midsummer Night's Dream». (Representation in Oxford by the Undergraduates.)
The Academy. March, 7, 1908.

Much Ado About Nothing

4888 Shakespeare, W.: Much Adoe About Nothing. Edited by W. G. Boswell-Stone. Introduction and Notes by F. W. Clarke. London: Chatto and Windus. 1908. (XIV, 75 S.)
The Old Spelling Shakespeare. Vol. IX.

Othello

4889 Shakespeare, W.: The Tragedie of «Othello», the Moore of Venice. New York: Thomas Y. Crowell and Co., Publishers. 1908. (XXXI, 311 S.)
First Folio Edition.

4890 Shakespeare, W.: «Othello». London: Harrap. 1908.
Renaissance Edition.

Pericles

4891 Baker, H. T.: The Relation of Shaksperes Pericles to George Wilkins's Novel, The Painfull Aduentures of Pericles, Prince of Tyre.
Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 23. 1908. S. 100—115.

4892 Thomas, Daniel Lindsey: On the Play «Pericles».
Englische Studien. Bd. 39. 1908. S. 210—39. [«The imitation — if it is to be so termed — must have been made by the unknown author of «Pericles» upon scattering parts of several of Heywood's dramatic productions.»]

Richard II

4893 Shakespeare, W.: King Richard II. London: Harrap. 1908.
Renaissance Edition.

Richard III

4894 Shakespeare, W.: The Tragedy of «Richard the Third» with the Landing of Earle Richmond and the Battell at Bosworth Field. Edited by Horace Howard Furness. Philadelphia: J. B. Lippincott Comp. 1908. (XII, 641 S.)
A New Variorum Edition.

4895 Jones, Tom: «King Richard III» IV. iv. 175.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 344 f.

Romeo and Juliet

4896 Shakespeare, W.: The Tragedie of «Romeo and Juliet». Edited, with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum, Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York: Thomas Y. Crowell and Co. [1907]. (XXIII, 285 S.)
First Folio Edition. Vgl. **4384**.

4897 Shakespeare, W.: «Romeo and Juliet». London: Harrap. 1908.
Renaissance Edition.

4898 Robbins, Alfred F.: «Romeo and Juliet» II. ii: «Tassel-gentle».
Notes and Queries. Tenth Series. Vol 10. 1908. S. 164.

4899 Brooke's «Romeus and Juliet» being the Original of Shakespeare's «Romeo and Juliet» newly edited by J. J. Munro. London: Chatto and Windus, Duffield and Co. New York: Publishers. 1908. (LXIX, 167 S.)
The Shakespeare Library. General Editor Prof. I. Gollancz (II, 3).
Rez.: The Academy, April 11, 1908. — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 360f. (M. Förster.)

The Taming of the Shrew

4900 The Taming of a Shrew being the Original of Shakespeare's «Taming of the Shrew» edited by F. S. Boas. London: Chatto and Windus. 1908. (XLII, 128 S.)
The Shakespeare Library II, 8.

4901 Shakespeare, W.: «The Taming of the Shrew». Edited, with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York: Th. Y. Crowell and Co. [1908.] (XVII, 261 S.)
First Folio Edition.

The Tempest

4902 Shakespeare, W.: «The Tempest». . . . . New York: Thomas Y. Crowell and Co., Publishers. [1908.] (XLVII, 223 S.)
First Folio Edition.

4903 Shakespeare, W.: «The Tempest». With Illustrations in Colour by Paul Woodroffe and Songs by Joseph Moorat. London: Chapman and Hall. 1908. (140 S.)
Vgl. The Athenæum. 1908. No. 4225. S. 481. No. 4227. S. 551.

4904 Shakespeare, W.: «The Tempest». With Illustrations by Edmund Dulac. London: Hodder and Son. 1908. (168 S.)
Vgl. The Athenæum. 1908. No. 4230. S. 654.

4905 Brassington, W. S.: «Tempest» I. ii. 175.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 264. — Dazu John E. Norcross ebda. S. 505f.

4906 Collins, Churton: Poetry and Symbolism. A Study of «The Tempest».
Contemporary Review. January, 1908.

4907 Perott, Jos. de: The probable Source of the Plot of Shakespeare's «Tempest». Worcester, Mass.: Clark University Press. 1908.
Publications of the Clark University Library Worcester Mass. Vol. I. No. 8.

Timon of Athens

4908 Shakespeare, W.: «Timon of Athens». London: Harrap. 1908.
Renaissance Edition.

4909 Adams, J. Q.: «Timon of Athens» and the Irregularities in the First Folio.
The Journal of English and Germanic Philology. Vol. VII. 1908. S. 53ff.

Titus Andronicus

4910 Shakespeare, W.: «Titus Andronicus». London: Harrap. 1908.
Renaissance Edition.

Troilus and Cressida

4911 Shakespeare, W.: «Troilus and Cressida». London: Harrap. 1908.
Renaissance Edition.

4912 Jones, Tom: «Troilus and Cressida» III. iii. 196—200.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 505.

Twelfth Night

4913 Shakespeare, W.: «Twelfth Night»; or «What You Will». With Illustrations by W. Heath Robinson. London: Hodder and Son. 1908. (168 S.)
Edition de luxe. Vgl. The Athenæum. 1908. No. 4227. S. 549. No. 4233. S. 767.

The Two Gentlemen of Verona

4914 Shakespeare, W.: «The Two Gentlemen of Verona» ... New York: Th. Y. Crowell and Co. [1908.] (XXV, 205 S.)
First Folio Edition.

Winter's Tale

4915 Shakespeare, W.: «The Winters Tale» ... New York: Thomas Y. Crowell and Co., Publishers [1908]. (XXV, 283 S.)
First Folio Edition.

4916 Shakespeare, W.: «The Winters Tale». Edited by F. J. Furnivall. Introduction and Notes by F. W. Clarke. London: Chatto and Windus. 1908. (XVI, 94 S.)
The Old Spelling Shakespeare.

4917 Shakespeare, W.: «The Winter's Tale.» London: Blackie. 1908.
Red Letter Edition.

4918 Jusserand, J. J.: An Introduction to Shakespeare's «The Winter's Tale». Cambridge (Mass.): The University Press. 1908. (XLV S.)

4919 Greene's «Pandosto», or «Dorastus and Fawnia». Being the Original of Shakespeare's «Winter's Tale». Newly edited by P. G. Thomas. Frontispiece. London: Chatto and Windus. 1907. (XXIX, 147 S.)
The Shakespeare Library. General Editor Prof. I. Gollancz.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 360f. (M. Förster). — The Academy, April 11, 1908.

4920 Skeat, Walter W.: «Winter's Tale» IV. iv. 334.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 344.

c. Nicht dramatische Werke

4921 Shakespeare, W.: Poems, Songs, and Sonnets. London: Sisley 1908. (300 S.)
Sisley Books.

4922 Shakespeare, W.: Poems, Songs, and Sonnets. London: Sisley 1908.
Everyday Books.

4923 Shakespeare, W.: Complete Sonnets. A New Arrangement, with an Introduction and Notes by C. M. Walsh. London: Unwin. 1908. (286 S.)

4924 Lucis: «Venus and Adonis»: «Lo, here the Gentle Lark».
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 505. — Vol. 10. S. 166.

4925 Skeat, Walter W.: «Venus and Adonis» line 53.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 264, 506.

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

4926 Clarke, M. Cowden: Shakespeare Proverbs. Edited by W. J. Rolfe. London: Putnam. 1908.

4927 Songs, English. Edited by E. Arber. [Dunbar. Spenser. Shakespeare. Jonson. Milton. Dryden. Pope. Goldsmith. Cowper.] London: H. Frowde. 1908.

4928 Songs from Shakespeare. A Calendar, 1909. London: Anacker. 1908.

e. Shakespeareana

4929 Albright, Victor E.: A Typical Shakespearean Stage: The Outer-Inner Stage. The Third Chapter of a Study of the Shakespearian Stage. New York: The Knickerbocker Press. 1908. (VIII, 42 S., 8 Abb.)
Rez.: Revue critique. 1908. No. 23. S. 487f. (Ch. Bastide). — Literarisches Zentralblatt. 1908. Nr. 42 (H. C[onrad]).

4930 Archer, William: Shakespeare in Portland-Place.
The Continental Times. Berlin. March 14, 1908.

4931 Archer, William: The Elizabethan Stage.
Quarterly Review. 1908. April. Nr. 415. — Tribune. January 11, 1908.

4932 Bacon, Fr.: The Essays or Counsels Civil and Moral. Edited by Fred Allison Howe. London: D. C. Heath and Co. 1908. (XXXVI, 250 S.)
Heath's English Classics. — Vgl. Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 225.

4933 Baconiana. A Quarterly Magazine. Third Series. Vol. VI. 1908. (Enthaltend No. 21—24 = January, April, July, October 1908.) London: Gay and Bird. 1908.
No. 21. Stronach, George: Was «Shakspere» ever abroad? P. 16—23. — Das Klassisches (sic!) in Hamlet. P. 43 f. — Hutchinson, John: Justice Shallow. P. 33—39.
No. 22. Shakespeare and Venice. P. 96—113.
No. 24. Leith, Alicia A.: Notes on «The Merry Wives of Windsor». P. 205—215. — Shakespeare and Italy. P. 227—231.

4934 Bayley, Harold: The Shakespeare Symphony. An Introduction to the Ethics of the Elizabethan Drama. New and Cheaper Edition. London: Chapman and Hall. 1908. (XI, 393 S.)
Vgl. **4465**" (**3755**").

4935 Bayne, C. G.: The First House of Commons of Queen Elizabeth.
The English Historical Review. 1908. October.

4936 Beeching, H. C.: William Shakespeare, Player, Playmaker, and Poet. A Reply to Mr. George Greenwood. With Facsimiles of the five authentic Signatures of the Poet. London: Smith, Elder, and Co. 1908. (IX, 104 S.)

4937 Book of Elizabethan Verse, The. Chosen and Edited with Notes, Index of Authors, and Index of First Lines by William Stanley Braithwaite. With an Introduction by Thomas Wentworth Higginson. London: Chatto and Windus. 1908.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 387 f. (M. Förster).

4938 Brereton, Austin: The Literary History of the Adelphi and its Neighbourhood. London: A. Treherne and Co. 1907. (XI, 294 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 346 (R. Fischer).

4939 Canning, Albert S. G.: Shakespeare Studied in Three Plays. London: T. Fisher Unwin. 1908. (320 S.)
Vgl. **4470**" (**1796**").

4940 Carpenter, B. Frank: Westfield and Shakespeare.
The Sunday Call, Newark, N. J., September 27. 1908. — Über die «Shakespeare Press» in Westfield.

4941 Coleridge's Literary Criticism ed. by J. W. Mackail. London: H. Frowde. 1908. (XX, 226 S.)
Über Shakespeare S. 166—247.

4942 Coleridge, S. T.: Lectures and Notes on Shakespeare and other Dramatists. London: Routledge. 1908. (304 S.)
New Universal Library. — Vgl. **4475**".

4943 Cowan, S.: The Royal House of Stuart, from its Origin to the Accession of the House of Hanover. 2 vols. London: Greening. 1908. (548, 556 SS.)

4944 Daines, Simon: Orthoepia Anglicana (1640). Hrsg. von M. Rösler und R. Brotanek. Mit einer Einleitung und Darstellung des Lautbestandes der «Orthoepia» von R. Brotanek. Halle: Niemeyer. 1908. (LXXXVIII, 115 S.)
Brotanek's Neudrucke frühneuengl. Grammatiken III. — Vgl. Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 225 f.

4945 Egge, A. E.: A Note on Shakespeare.
Modern Language Notes. 1908. December.

4946 Essays, Critical, of the Seventeenth Century. Edited by J. E. Spingarn. 2 vols. Oxford: Clarendon Press. 1908. (CVII, 255 S., IV, 362 S.)
Vol. I. 1605—1650. — Vol. II. 1650—1685.

4947 Essays on Shakespeare and his Works. Edit. by Sir Spenser St. John from the Manuscripts and Notes of a Deceased Relative. London: Smith, Elder, and Co. 1908. (320 S.)

4948 Fitzgerald, P.: Shakespearean Representation. Its Laws and Limits. London: E. Stock. 1908. (145 S.)

4949 Foster, John: A Shakespeare Word-Book: being a Glossary of Archaic Forms and Varied Usages of Words Employed by Shakespeare. London: George Routledge and Sons. [1908]. (XI, 735 S.)

4950 Fothergill, Gerald: Shakespearian Memoranda.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 286 f.

4951 Frye, Prosser Hall: Literary Reviews and Criticisms. New York and London: G. P. Putnam's Sons. The Knickerbocker Press. 1908. (VIII, 312 S.)
The Elizabethan Sonnet S. 1—18.

4952 Furnivall, F. J.: Pope's Shakespeare Quarto.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 107.

4953 Gateway to Shakespeare for Children, The . . . With 16 Coloured Plates. London: Thomas Nelson and Sons. 1908. (336 S.)
Vgl. The Athenæum. 1908. No. 4234. S. 788.

4954 Gayley, Charles Mills: Plays of our Forefathers and Some of the Traditions upon which the Plays were founded. London: Chatto and Windus. New York: Duffield and Co. 1908. (XI, 349 S.)
S. 197: Shakespeare's Debt to the Miracles.

4955 Gibson, J. Paul S. R.: Shakespeare's Use of the Supernatural. Being the Cambridge University Harness Prize Essay 1907. Cambridge: Deighton Bell and Co. 1908. (143 S.)
Rez.: Literaturblatt f. german. u. roman. Philologie. 1908. Nr. 12. Sp. 403 (R. Ackermann). — Neue philologische Rundschau. 1908. H. 19. (H. Jantzen.) — Revue critique. 1908. No. 37. Sp. 218 (Ch. Bastide). — The Academy April 11. 1908. Sp. 657 ff.

4956 Gildersleeve, Virginia Crocheron: Government Regulation of the Elizabethan Drama. New York: The Columbia University Press (Macmillan and Co.) 1908. (VII, 259 S.)
Columbia University Studies in English. Series II. Vol. IV. No. 1. — Vgl. Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 223.

4957 Greenwood, G. G.: The Shakespeare Problem Restated. London: John Lane. 1908. (XXX, 559 S.)
Vgl. Das literarische Echo. Jg. 10. 1908. H. 25. Sp. 1741. — The Athenæum. 1908. No. 4210. S. 7 u. S. 43. — The Times. 26. 11. 1908.

4958 Greg, W. W.: On Certain False Dates in Shakespearian Quartos.
The Library. New Series. Vol. 9. 1908. S. 113—131; 381—409. — Vgl. Das literarische Echo. Jg. 10. 1908. H. 18. Sp. 1296 f. und Sidney Lee in «Athenæum». May, 9. 1908.

4959 Gyulai, A.: Shakespeare in Hungary. London: Gale and Polden. 1908.
Vgl. Hungarian Shakespeare Magazine. Vol. 1. 1908. S. 82—98.

4960 Haarwood, Mrs. S.: Shakespeare Cult in Germany from the Sixteenth Century to the Present Time. Sidney: W. Brooks. 1907. (52 S.)

4961 Hardy, T. M.: An Evening with Shakespeare. An Entertainment of Readings, Tableaux, and Songs set to Old Tunes. London: Chatto and Windus. 1908. (IX, 119 S.)
The Lamb Shakespeare for the Young.

4962 Harrison's Description of England in Shakespeare's Youth. Being the Second and Third Books of his Description of Britaine and England. Edited from the first two Editions of Holinsheds Chronicle, A. D. 1577, 1587 by Frederick J. Furnivall. With Additions by Mrs. C. C. Stopes. Part IV. The Supplement, § 2: Notes on London Churches etc., Wm. Harrison's Will, Extracts from Fynes Moryson, Coryat, Stockwood, T. W., Willis, etc., City-of-London Regulations as to Interludes, Plays, etc, The Order of the City Marching Watch; Locks and Weirs of the Thames. London: Chatto and Windus. 1908. (S. 197—427).
The Shakespere Library.

4963 Hazlitt, William: Characters of Shakespeare's Plays. Edited with Introduction and Notes by J. H. Lobban. Cambridge, University Press. 1908. (XXIII, 280 S.)
English Literature for Schools.

4964 Henslowe's Diary. Edited by Walter W. Greg. Part II. Commentary. London: A. H. Bullen. 1908. (XVI, 400 S.)

4965 Hill, Herbert Wynford: Sidney's Arcadia and the Elizabethan Drama. Published by the University of Nevada. 1908. (59 S.)
University of Nevada Bulletin. Vol. II. No. 1.

4966 Johnson on Shakespeare. Essays and Notes selected and set forth with an Introduction by Walter Raleigh. London: H. Frowde. 1908. (XXXII, 206 S.

4967 Jonson, Ben: The New Inn, or the Light Heart. Edited with Introduction, Notes, and Glossary by George Bremner Tennant. New York: Henry Holt and Co. 1908. (LXXIII, 340 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 374 f. (M. Förster.)

4968 Jusserand, J. J.: One more First Folio.
The Athenæum. 1908. No. 4215. S. 154 f.
Außer den beiden von Sidney Lee erwähnten Exemplaren der First Folio in Berlin und Padua besitzt noch die Nationalbibliothek in Paris ein Exemplar.

4969 Jusserand, J. J.: Ben Jonson's Views on Shakespeare's Art.
From Stratford-on-Avon Shakespeare. Vol. X. S. 297—319.

4970 Kastner, L. E.: The Elizabethan Sonneteers and the French Poets.
The Modern Language Review. Vol. III. 1908. No. 3.

4971 Kullmer, Chas. Jul.: A Shakespeare Reminiscence in Goethes «Iphigenie».
Modern Language Notes. Vol. XXIII. 1908. No. 3.

4972 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. London: Collins. 1908. (424 S.)
Illustrated Pocket Classics.

4973 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Second Selection. For Preliminary Students. Edited by A. Syms-Wood. London: G. Gill. 1908. (216 S.)
Oxford and Cambridge Edition.

4974 Lamb. Charles and Mary: Tales from Shakespeare. London: Cassell. 1908.
People's Library.

4975 Lathrop, H. B.: Shakespeare's Dramatic Use of Songs.
Modern Language Notes. XXIII. 1908. H. 1. S. 1—5.

4976 Lee, Sidney: A Life of William Shakespeare. Illustrated Library Edition. Newly Revised. London: Smith, Elder and Co. 1908. (426 S.)
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. H. 3. (H. Jantzen.)

4977 Lee, Sidney: A Life of William Shakespeare. 6th Edition. With a New Preface. London: Smith, Elder. 1908. (XLVIII, 495 S.)
Vgl. 4521[14]. — The Athenæum. 1908. Nr. 4212. S. 69. — Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 224.

4978 Lounsbury, T. R.: Shakespeare as a Dramatic Artist. New York: Charles Scribner's Sons. 1908.

4979 Lowes, John Livingston: The Date of Chaucer's Troilus and Criseyde.
Publications of the Modern Language Association. Vol. XXIII. No. 2.

4980 Mayor, Joseph B.: Tolstoi as Shakespearian Critic.
Transactions of the Royal Society of Literature. Second Series. Vol. XXVIII. Part I. 1908. S. 23—55.

4981 Moulton, Richard G.: Shakespeare as a Dramatic Thinker, a Popular Illustration of Fiction as the Experimental Side of Philosophy. New York: The Macmillan Company. (London: Macmillan and Co.) 1907. (VIII, 381 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 362 (M. Förster).

4982 Museus: Shakespeare and the Life to come.
The Contemporary Review. 1908. May.

4983 Northrup, C. S.: Bacon's Essays. Boston: Houghton, Mifflin and Co. 1908.

4984 Oliphant, E. H. C.: Shakspere's Plays. An Examination.
The Modern Language Review. Vol. III. 1908. S. 337—355.

4985 Pieces, Selected, from the Fitzwilliam Virginal-Book, edited by J. A. Fuller-Maitland and William Barclay Squire. Leipzig: Breitkopf & Härtel. [1907].
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 349 f. (M. Förster).

4986 Reed, E.: The Truth Concerning Stratford-upon-Avon and Shakespeare. With other Essays. London: Gay and Bird. 1908.

4987 Rushton, William L.: Shakespeare and «The Art of English Poesie». Liverpool: Young and Sons. 1908. (167 S.)

4988 Saintsbury, G.: A History of English Prosody from the Twelfth Century to the Present Day. Vol. II. From Shakespeare to Crabbe. London: Macmillan and Co. 1908. (XVI, 583 S.)

4989 St. Swithin: Stratford-on-Avon in 1552.
Notes and Queries. Tenth Series, Vol. 9. 1908. S. 227.

4990 Savage, R.: Shakspeare in Stratford: A new Reference.
The Athenæum. 1908. No. 4218. S. 250.

4991 Savage, R.: Stratford to London and Back on Horseback in Shakespeare's Time.
The Athenæum. 1908. No. 4219. S. 270.

4992 Schelling, F. E.: Elizabethan Drama, 1558—1642: a History of the Drama in England from the Accession of Queen Elizabeth to the Closing of the Theaters. Boston: Houghton, Mifflin and Co. 1908. 2 vols. (43, 606; 10, 685 S.)
Vgl. Das literarische Echo. Jg. 10. 1908. II. 16. Sp. 1148 f. — Neue philologische Rundschau. 1908. No. 21.

4993 Shakespeare, Thomas, High Bailiff at Alcester.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 107.

4994 Shakespeare and the Miller-Mundy Family.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 370, 457.

4995 The Shakespeare Classics. London: Chatto and Windus; New York: Duffield and Company. Publishers 1908.
Vol. III. Brooke's «Romeus and Juliet» being the Original of Shakespeare's «Romeo and Juliet» newly edited by J. J. Munro. (LXIX, 167 S.)
Vol. VIII. «The Taming of a Shrew» being the Original of Shakespeare's «Taming of the Shrew» edited by F. S. Boas. (XL, 128 S.)
Vol. IX. The Sources and Analogues of «A Midsummer-Night's Dream» compiled by Frank Sidgwick. (198 S.)
Erschienen sind 1907: Vol. 1: Lodge's Rosalynde, the Original of «A. Y. L. J.» Vol. 2: Greene's «Pandosto» . . . the Original of «W. T.»

4996 The Shakespeare Library. General Editor Prof. I. Gollancz. London: Chatto and Windus; New York: Duffield and Co. Publishers. 1908.
Part I. vgl. The Old Spelling Shakespeare.
Part II. vgl. The Shakespeare Classics.
Part V. vgl. The Book of Elizabethan verse.

4997 Shakespeareana. New, A critical contemporary and current Review of Shakespearean and Elizabethan Studies. Conducted by The Shakespeare Society of New York. Vol. 7. (No. 1—4. January, April, July, October 1908.) New York: City and Westfield, New Jersey, U. S. A. 1900. (130 S.)
(Umschlagtitel: New Shakespeareana. [Issued Quarterly.] Weder Irrgläubig noch Altgläubig, nur Shakespeare. An International Review of Shakespearean and Dramatic Study, conducted by The Shakespeare Society of New York, and published for them by The Shakespeare Press of Westfield, New Jersey, U. S. A.)

Contents for Vol. 7. No. 1. January 1908.
I. Pemberton, Henry: The Star that's westward from the Pole.
II. Wallace, Charles William: The Old Blackfriars Theatre. Fresh Discovery of Documents.
III. Marginalia: Hamlet in Hindustani. — Several more ciphers to date. — Dr. Anders's Challenge to the Baconians. A Suggestion for its Acceptance. — The New York Shakespeare Society and the Poe Cottage and Poe Park.
IV. Books Received.
Title Page and Index to Volume VI.

Contents for Vol. 7. No. 2. April 1908.
I. Morgan, Appleton: The Development of the Baconian Hypothessis in the United States. — The great Cryptogram and its Debacle. — Judge Nathaniel Holmes declines to accept Mr. Donnelly. — A further Chapter of Dr. Morgan's Autobiography.
II. Marginalia: Sohmers, Joseph: An Answer to Dr. Anders's Anti-Baconian Challenge. — Another Proposition for the United States to pay for a Statue of Shakespeare for London.
III. Books Received.

Contents for Vol. 7. No. 3. July 1908.
I. Portrait of Truman Joseph Spencer, Esq., Frontispiece.
II. Are the Dates of the Shakespeare Quartos spurious?
III. Dey, Edward Merton: Department of Textual Criticism.
(«Henry VI.» V. iii. 71: «Confounds the tongue and makes the senses rough.»
P. W. B.
(«Titus Andronicus» V. i. 93: «As sure a card as ever won the set.»)
E[dward] M[erton] D[ey].
IV. Marginalia: Dr. Anders replies to the Response to his own Challenge. — Bacon a Poet in his Youth. — The London Baconiana interviews Dr. Morgan. — More Suggestions as to the London Shakespeare Memorial. — Mr. Truman Joseph Spencer. — Death of Cornelius Christie.
V. Books received.

Contents for Vol. 7. No. 4. October 1908.

I. Frontispiece: A Map of the Waterways of Northern Italy in 1564.
II. New Light on the Construction and Architecture of a Shakespearean Theatre.
III. The First and Second Quartos of Hamlet, The Sonnets and the Year 1601. By Henry Pemberton Jr., Esq.
IV. Was Stratford-on-Avon in Shakespeare's Day «A Bookless Neighborhood?»
V. Dey, Edward Merton: Department of Textual Criticism.
(«Hamlet» I. ii. 127: «And the King's Rouse the Heavens shall bruit again.») Albert E. Egge.
(«Antony and Cleopatra» II. i. 30: «Tye up the Libertine in a field of Feasts.») E[dward] M[erton] D[ey].
(«Antony and Cleopatra» II. ii. 220—1: «When she first met Marke Antony, she purst-up his heart upon the River of Sidnis.» (E[dward] M[erton] D[ey].
VI. Marginalia: Mr. Sohmer's Replication to Prof. Anders's Answer. — When was William Shakespeare really born? By Robert Atwater Smith, Esq. — Death of Dr. John Chester Collins.
VII. Books received.
VIII. Publisher's Department.

4998 Sherzer, Jane: American Editions of Shakespeare. 1753—1866.
Publications of the Modern Language. Association of America. Vol. XXII. 1907. No. 4.

4999 Smith, Winifred: Italian and Elizabethan Comedy.
Modern Philologie. Bd. V. 1908. No. 4.

5000 Specimens of English Dramatic Poets who Lived about the Time of Shakespeare. With the Extracts from the Garrick Plays. With Notes by Charles Lamb. Frontispiece. London: Routledge. 1908. (539 S.)

5001 Spingarn, J. E.: A History of Literary Criticism in the Renaissance. 2nd Edition, revised and augmented. New York: Columbia University Press. 1908. (XI, 350 S.)
Vgl. Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 213 (A. Brandl).

5002 Spingarn, J. E.: Critical Essays of the Seventeenth Century. Vol. I. 1605—1650. Vol. II. 1650—1685. Oxford: Clarendon Press. 1908. (CVII, 255; IV, 362 S.)
Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 47 (M. Lederer). — Revue critique. 1908. No. 37. Sp. 218 (Ch. Bastide). — The Academy. May 2, 1908. Sp. 729 ff. — Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 477 f. (A. Brandl).

5003 Statham, H. H.: The Morality of Shakespeare.
The Nineteenth Century and After. 1908. February.

5004 Stewart, Helen Hinton: The Supernatural in Shakespeare. London: J. Ouseley. 1908. (159 S.)

5005 Stopes, Ch. C.: The Friends in Shakespeare's Sonnets. London: Asher 1908.
Transactions of the Royal Society of Literature. 2nd Series. Vol. 28. No. 3.

5006 Stow, J.: A Survey of London. Reprinted from the Text of 1603 with Introduction and Notes by Ch. L. Kingsford. 2 vols. Oxford: Clarendon Press. (London: Henry Frowde.) 1908.

5007 Sullivan, Edward: Shakespeare and the Waterways of North Italy.
Nineteenth Century. 1908, August. [An Sarrazin, Jahrbuch XXXVII anknüpfend.]

5008 Swinburne, A. C.: The Age of Shakespeare. London: Chatto and Windus. 1908. (286 S.)
Vgl. Das literarische Echo. Jg. 11. 1908. H. 6. Sp. 435. — The Athenæum. 1908. No. 4231. S. 674 f.

5009 Thorndike, A. H.: Tragedy. London: Constable. 1908. (VI, 390 S.)
Types of English Literature, ed. by W. A. Neilson.

5010 Tolstoy, L. N., Count: On Shakespeare. London: Everett. 1908.

5011 Upham, Alfred Horatio: The French Influence in English Literature from the Accession of Elizabeth to the Restoration. New York: The Columbia University Press.) 1908. (IX, 560 S.)
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. Jg. 29. 1908. Sp. 3177 ff. (E. Koeppel). — Archiv f. d Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 476 f. (A. Brandl).

5012 Voyages of the Elizabethan Seamen: select Narratives from the «Principal Navigations of Hakluyt, edited by E. J. Payne, with additional Notes, Maps etc. by C. R. Beazley. Oxford: Clarendon Press. 1907. (LXXII, 415 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 353 f. (A. Brandl.)

5013 Ward, H. Snowden und Catherine W.: Shakespeare's Town and Times. 3rd Edition. Illustrated. London: Low. 1908. (184 S.)

5014 Watt, Lauchlan Maclean: Attic and Elizabethan Tragedy. London: J. M. Dent and Co. New York: E. P. Dutton and Co. 1908. (X, 356 S.)

Chapter XXI: Shakespeare. — XXII: «Romeo and Juliet». The Eulogy of Youth. — XXIII: Hamlet. — XXIV: Othello. — XXV: King Lear. — XXVI: Macbeth. — XXVII: Shakespeare's Tragic Period. — XXVIII: The Historial Tragedies. — XXIX: The Roman Tragedies. — XXX: «Timon of Athens» and «Titus Andronicus».

5015 Williams, W. H.: Shakespeareana.

The Modern Language Review. Vol. III. 1908. No. 2.

5016 Young, E.: Shakespeare in London.

«School» April 1903.

II. DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH-UNGARN, SCHWEIZ[1])

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

5017 Shakespeares Werke in zwölf Teilen. Übersetzt von A. W. von Schlegel und L. Tieck. Mit einer biographischen Einleitung von Rudolph Genée. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. [1908].

Goldene Klassiker-Bibliothek. — I. König Johann. König Richard der Zweite. König Heinrich der Vierte. 1. Tl. — II. König Heinrich der Vierte. 2. Tl. König Heinrich der Fünfte. König Heinrich der Sechste. 1. Tl. — III. König Heinrich der Sechste. 2. u. 3. Tl. König Richard der Dritte. — IV. König Heinrich der Achte. Romeo und Julia. Ein Sommernachtstraum. — V. Julius Cäsar. Was ihr wollt. Der Sturm. — VI. Hamlet, Prinz von Dänemark. Der Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt. — VII. Der Widerspenstigen Zähmung. Viel Lärmen um Nichts. Liebes Leid und Lust. — VIII. Coriolanus. Die Komödie der Irrungen. Die beiden Veroneser. — IX. Die lustigen Weiber von Windsor. Das Wintermärchen. Titus Andronicus. — X. Antonius und Kleopatra. Maß für Maß. Timon von Athen. — XI. König Lear. Troilus und Kressida. Ende gut, alles gut. — XII. Othello. Macbeth. Cymbeline.

5018 Shakespeare in deutscher Sprache. Hersg. und zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. Berlin: Georg Bondi.

1. Bd. Coriolanus. Julius Caesar. Antonius und Cleopatra. [1908]. (409 S.)

Vgl. Bab, Julius. — Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 49. Sp. 1591 ff. (M[ax], J. W[olff]). — Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen Bd. 121. 1908. S. 223 f. (A. Brandl). — Der Tag (Berlin) v. 20. 11. 1908 (W. v. Scholz). — Die Zukunft v. 17. 10. 1908 (Fr. Gundolf). — Berliner Neueste Nachrichten v. 1. 12 1908 (Hans Bethge).

5019 Wieland's gesammelte Schriften. Hrsg. von der deutschen Kommission der Königl. preußischen Akademie der Wissenschaften. II. Abtlg. Übersetzungen. 1. Bd. Shakespeares theatralische Werke 1. u. 2. Tl. Hrsg. von Ernst Stadler. Berlin: Weidmann. 1909. (V, 372 S.)

5020 Shakespeare Reprints. General Editor: Wilhelm Viëtor. III. King Henry V. Parallel Texts of the First and Third Quartos and the First Folio. Edited by Ernest Roman. Marburg in Hessen: N. G. Elwert. London: Nutt. New York: G. E. Stechert and Co. 1908. (VIII, 198 S.)

Bisher erschienen: King Lear. 1892. Hamlet. 1891.

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

Antonius and Cleopatra

5021 Möller, G. H.: Beiträge zur dramatischen Cleopatra-Literatur.

Schulprogramm. Schweinfurt 1907. (39 S.)

Hamlet

5022 Shakespeare, William: Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel. Auf Grund der Schlegel'schen Übersetzung für den Schulgebrauch hrsg. von M. Schmitz-Mancy. 2. Aufl. Leipzig: G. Freytag. Wien: F. Tempsky. 1908. (182 S.)

5023 [Con]r[ad], Hermann: Der «Hamlet» der französischen Gesellschaft unter Mounet-Sully im Königlichen Operntheater.

Preußische Jahrbücher. Bd. 132. 1908. S. 541–46.

[1]) Soweit in deutscher Sprache erschienen.

5023a Limberger, Richard: Polonius. Eine Studie zur Ehrenrettung Shakespeares. Berlin: Paetel 1908. (43 S.)
Neue Shakespeare-Bühne. Hrsg. Erich Paetel VII.

5024 Lublinski, Samuel: Shakespeares Problem im «Hamlet». Leipzig: Xenien-Verlag. 1908. (88 S.)
Inhalt: Shakespeares Charakter. — Abänderung der Sage. — Hamlets Charakter. — Hamlets Handlungsweise. — Die Kulturkritik im «Hamlet». — Die Skepsis im «Hamlet». — Kritik des «Hamlet».
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 477 (A. Brandl). — Der Tag (Berlin) vom 24. Oktober 1908. (Johannes Schlaf.) — Berliner Tageblatt vom 23. November 1908. (M. J[acobs].)

5025 Meier, Konrad: Der Geist in Shakespeares «Hamlet».
Dresdner Anzeiger. 1908. Sonntagsbeilage 32, 33.

5025a Pfleiderer, Wolfgang: Hamlet und Ophelia. Eine psychologische Studie. Berlin: Paetel 1908. (95 S.)
Neue Shakespeare-Bühne. Hrsg. Erich Paetel VI.

5026 Schick, Josef: Orientalische Züge in der Hamlet-Sage.
Vortrag, gehalten auf dem IV. internationalen Kongreß für historische Wissenschaften 1908. Vgl. Deutsche Literaturzeitung. Jg. 29. 1908. Sp. 2366.

5027 Weilen, Alexander von: Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin: Georg Reimer. 1908. (IX, 200 S.)
Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. III.

5028 Wieland, Fr. Jos.: Hamlet, der tiefe Denker aus Shakespeares verklärtem, reinen Geiste. Eine philosophische Studie zur gerechten Würdigung zweier Vielverkannter, des Dichters und seines Schauspieles Rätselgestalt. Kempten: A. Dobler [1908]. (129 S.)

5029 Wurm, Alois: Shakespeares Hamlet in seinen Beziehungen zur christlich-mittelalterlichen und neuzeitlichen Kultur. Hamm: Breer & Thiemann 1908. (34 S.)
Broschüren, Frankfurter zeitgemäße. Bd. 27, Heft 10.

Henry V

5030 King Henry V. Parallel Texts of the First and Third Quartos and the First Folio. Edited by Ernest Roman. Marburg: Elwert. 1908. (VIII, 198 S.)
Shakespeare Reprints. General Editor: Wilh. Viëtor. III. I. King Lear, 1892. — II. Hamlet, 1891.
Rez.: Literaturblatt für german. u. roman. Philol. 1908. No. 12. Sp. 402 f. (R. Ackermann.) — Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 43. Sp. 1396 f. (H. C[onrad]). — Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 470 (H. Jantzen).

5031 [Con]r[ad], Hermann: Shaksperes «Heinrich V» im Königlichen Schauspielhause.
Preußische Jahrbücher. Bd. 131. 1908. S. 351—55 (H. Conrad).

Julius Caesar

5032 Shakespeare, William: «Julius Caesar». A Tragedy. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch und einem Wörterbuch versehen von F. Mersmann. Paderborn: F. Schöningh. 1908 (146, 28 u. 31 S.)
Englische Schülerbibliothek, II. Serie. 5. Bändchen.

5033 Shakespeare, W.: «Julius Caesar». Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch, herausg. von J. Boeme. Paderborn: Schöningh. 1908. (122, 19, 26 S.)
Englische Schülerbibliothek II, 5

5034 Conrad, Hermann: Shaksperes «Julius Caesar» im Schiller-Theater.
Preußische Jahrbücher. Bd. 134. 1908. S. 179—182.

5035 Friedell, Egon: «Julius Caesar».
Die Schaubühne (Berlin). Jg. 4. 1908. No. 2. S. 40 ff. [Zur Aufführung des Wiener Burg-Theaters.]

5036 Stoessl, Otto: Einige Bemerkungen über Shakespeare und seinen «Caesar».
Masken (Düsseldorf). Bd. 3. 1908. No. 23.

Lear

5037 Conrad, Hermann: Shaksperes «König Lear» im Deutschen Theater.
Preußische Jahrbücher. Bd. 134. 1908. S. 172—79.

5038 J[acobsohn], S[iegfried]: «König Lear».
Die Schaubühne (Berlin). Jg. 4. 1908. No. 40. S. 295 ff. [Die Neueinstudierung am Deutschen Theater zu Berlin.]

5039 Kerr, Alfred: «Lear» im Deutschen Theater.
Der Tag (Berlin). 18. 9. 1908.

Macbeth

5040 Shakespeare: Macbeth edited by Frederic W. Moorman with the Assistance of H. P. Junker. Text. With a Frontispiece and a Map of Scotland. Notes. Leipzig and Berlin: B. G. Teubner. 1908. (IV, 87, 70 S.)
Teubner's School Texts. Standard English Authors. General Editors: F. Dörr, H. T. Junker, M. Walter. No. 3.
Rez.: Modern Language Teaching. Vol. 4. 1908. S. 190.

5041 Shakespeare, William: «Macbeth». A Tragedy. Für den Schulgebrauch herausg. von Georg Kohlmann. Leipzig: G. Freytag. Wien: F. Tempsky 1908. (133 S.)

5042 Bromig, H.: «Macbeth».
Hamburger Correspondent. Sonntagsbeilage: Zeitung für Literatur. 1908. No. 1.

5043 Fischer, Ottokar: Heinrich von Kleist und Shakespeares «Macbeth».
Euphorion. Bd. 15. 1908. S. 488 ff.

Merchant of Venice

5044 Shakespeare's «Merchant of Venice». A Comedy. Neu herausg. von F. Ost. Ausg. B. Bielefeld: Velhagen & Klasing. 1908. (XXII, 101, 37 S.)
Velhagen & Klasings Sammlung französischer und englischer Schulausgaben.

Much Ado About Nothing

5045 Brie, Friedrich: Shakespeare und die «Mery Tales», Wittie Questions and Quicke Answers.
Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 120. 1908. S. 426–43. [Zu Much Ado II, 1, 205—6.]

Othello

5046 Shakespeare, W.: «Othello» in Paralleldruck nach der ersten Quarto und ersten Folio mit den Lesarten der zweiten Quarto und einer Einleitung herausg. von A. Schröer. Heidelberg: C. Winter. 1909. (XVI, 212 S.)
Englische Textbibliothek. Herausg. von Dr. Johannes Hoops. No. 14.

5047 Zabel, Eugen: Desdemonas Taschentuch.
Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Jg. 37. 1908. Dramat. Beilage. No. 45.

5048 Zabel, Eugen: Shakespeares «Othello» auf der Bühne.
Velhagen & Klasings Monatshefte. Bd. 23. 1908. No. 2.

Richard II

5049 Mühe, Th.: Zur Interpretation zweifelhafter Stellen in Shakespeares «Richard II».
Beiblatt zur Anglia. 19. 1908. S. 109—112. [I. 1, 23 f. — I. 3, 229 ff. — II. 1, 93 f. — II. 2, 30 ff. — IV. 1, 201 f. — V. 3, 134 f.]

Richard III

5050 Leschtsch, A.: «Richard III». Eine Charakterstudie. Berlin: H. Paetel. 1908. (35 S.)
Neue Shakespeare-Bühne. Herausg. Erich Paetel. V.

Romeo and Juliet

5051 Shakespeare, W.: «Romeo und Julia». Trauerspiel. Leipzig: H. Schmidt & C. Günther. 1909. (467 S.)

5052 Bösser, R.: Shakespeares «Romeo and Juliet» in französischer Bearbeitung.
Diss. phil. Rostock 1907. (132 S.)

Taming of the Shrew

5053 Andrae, A.: Zu Shakespeares Lustspiel «The Taming of the Shrew».
Beiblatt zur Anglia. Bd. 19. 1908. S. 299—303. — [1. Zum Vorspiel. 2. Zum eigentlichen Stück.]

5054 [Con]r[ad], [Hermann]: Shakespeares «Bezähmte Widerspenstige» im Berliner Schiller-Theater.
Preußische Jahrbücher. Bd. 132. 1908. S. 363—368.

Titus Andronicus

5055 Bake, Fr.: Ravenscrofts Bearbeitung des Shakespeare'schen «Titus Andronicus» «Titus Andronicus or The Rape of Lavinia» 1687.
Diss. phil. Rostock 1907. (62 S.)

Winter's Tale

5056 Shakespeare, William: «Das Wintermärchen». Schauspiel. Nach der Übersetzung von Dorothea Tieck für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian. Leipzig: Ph. Reclam jun. [1908.] (101 S.)
Bühnen-Shakespeare. 20. Bd.

Locrine

5057 König Lokrin. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Deutsche Übersetzung mit literar-historischer Einleitung und Anmerkungen von Alfred Neubner. Berlin: H. Paetel. 1908. (LI, 141 S.)
Neue Shakespeare-Bühne. Herausg. Erich Paetel. IV.

c. Nicht dramatische Werke.

5058 Reimer, H.: Der Vers in Shakespeares nichtdramatischen Werken.
Diss. phil. Bonn 1908. (60 S.)

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

[Nichts erschienen]

e. Shakespeareana

5059 Alberts, Wilhelm: Hebbels Stellung zu Shakespeare. Berlin: A. Duncker. 1908. (VII, 78 S.)
Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Herausg. v. Prof. Dr. F. Muncker. XXXIII. — Der erste Teil erschien als Diss. phil. Freiburg.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1908. No. 41. Sp. 2565 ff. (R. M. Werner.) — The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 7. 1908. S. 171 ff. (E. O. Eckelmann.) — Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 471. (A. Brandl.) — National Zeitung (Berlin). 3. Mai 1908.

5060 Archer, William: Deutsche Studien über die Bühne im Zeitalter der Elisabeth.
Frankfurter Zeitung. 1908. No. 324. — Über einige neuere Schriften zur englischen Theatergeschichte von Mönkemeyer, Brodmeyer, Wegener.

5061 Avonianus [d. i. Robert Hessen]: Shakespeare als Geschäftsmann.
März (München). II. 1908. No. 11.

5062 Bab, Julius: Der erneute Shakespeare.
Die Schaubühne (Berlin). Jg. 4. 1908. No. 53. S. 642 ff. — [Shakespeare in deutscher Sprache. Herausg. von Fr. Gundolf.]

5063 Baetke, W.: Kindergestalten bei den Zeitgenossen und Nachfolgern Shakespeares.
Diss. phil. Halle 1908. (108 S.)

5064 Berzeviczy, Albert: Shakespeare-Kultus in Ungarn.
Pester Lloyd. 1908. No. 15.

5065 Bewer, Max: Bismarck und Shakespeare.
Berliner Neueste Nachrichten. 18. 5. 1908.

5066 Birck, P.: Literarische Anspielungen in den Werken Ben Jonsons.
Diss. phil. Straßburg 1908. (XI, 121 S.)

5067 Bleibtreu, Karl: Der Humor in der englischen Poesie.
Morgen. Berlin. Jg. II. No. 32.

5068 Blomberg, Adelheid Maria Freiin v.: Shakespeare oder Bacon?
Neue Revue (Berlin). Jg. 1. 1908. H. 16.

5069 Böhtlingk, Arthur: Bismarck und Shakespeare. Stuttgart: J. G. Cotta. Nachf. 1908. (VIII, 149 S.)
Vgl. Tägliche Rundschau (Berlin) v. 8. 9. 1908.

5070 Conrad, Hermann: Shakespeares Anfänge in Deutschland.
Berliner Lokalanzeiger. 1908. No. 298. — Auf Grund des Buches von Marie Joachimi-Dege. Vgl. **4712**[a].

5071 Conrad, Herm.: Königin Elisabeth und die Frauen der englischen Renaissance.
In: Delbrück-Festschrift. Gesammelte Aufsätze. Professor Hans Delbrück zu seinem 60. Geburtstage dargebracht von Freunden und Schülern. Berlin: Stilke. 1908. (388 S.)

5072 Conrad, Hermann: Christopher Marlowe.
Preußische Jahrbücher. Bd. 134. 1908. S. 115—147. — Vgl. Berl. Neueste Nachrichten. 7. 10. 1908.

5073 Conrad, Hermann: Shakespeares Religion.
Allgemeine Zeitung. München. 1908. No. 3.

5074 Conrad, Hermann: Der Streit um Shakespeares Bühne.
Literarische Umschau des Berliner Lokalanzeigers vom 20. September 1908.

5075 Dyboski, Roman: Neue Shakespeare-Literatur.
Die Kultur. (Wien.) Bd. 9. H. 4.

5076 Eggert-Windegg, W.: Shakespeare, mein Freund!
Literarischer Handweiser. (Münster.) 1908. H. 1—6. — Vgl. Norddeutsche Allgemeine Zeitung. 19. 3. 1908.

5077 Engel, Eduard: Wer hat die Dramen Shakespeares geschrieben?
Pester Lloyd. 2. 1. 08. — Vgl. **4684**[11].

5078 Enterlude of Welth and Helth, An, eine englische Moralität des 16. Jahrhunderts, kritisch herausgegeben von F. Holthausen. Kiel: Komm.-Verl. Lipsius & Tischer. 1908. (66 S.)
Festschrift der Universität Kiel zur Feier des Geburtsfestes Sr. Maj. des Kaisers und Königs Wilhelm II.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 381 f. (M. Förster).

5079 Francke, O.: Shakespeare als Mensch.
Bühne und Welt, Jahrg. 10. II. Halbjahr. S. 645 ff. — Knüpft an Morsbach's Festvortrag in Weimar an.

5080 Fränkel, Ludwig: Das Shakespeare-Jahrbuch.
Das literarische Echo. 10. Jahr. Heft 14. Sp. 988—991. [Allgemeine Darlegungen mit besonderer Rücksicht auf Bd. 41—43 des Jahrbuchs.]

5081 Fränkel, L.: Von unsrer Shakespearezentrale.
Die Gegenwart. 1908. No. 17 vom 25. 4. 1908. [Shakespeare-Jahrbuch Bd. 43.]

5082 Gaehde, Christian: Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. Mit 20 Abbildungen. Leipzig: B. G. Teubner. 1908. (IV, 142 S.)
Aus Natur und Geisteswelt. 230. — Über Shakespeare vgl. besonders S. 45 ff., S. 78 f.

5083 Gelber, Adolf: Shakespeares Bischöfe.
«Erdgeist». (Wien.) Bd. III. 1908. No. 9.

5084 Goll, A.: Verbrecher bei Shakespeare. Mit Vorwort von F. v. Liszt. (Übertragen von Osw. Gerloff.) Stuttgart: A. Juncker. 1908. (III, VI, 212 S.)
Das dänische Original vgl. **4808**[11]. — Münchener Neueste Nachrichten. 22. 6. 1908 (H. von Gumppenberg). — Berliner Tageblatt v. 20. 5. 1908 (Wulffen).

5085 Gottlöber, Paul: Was ist uns Lehrern Shakespeare?
Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jg. 22. 1908. S. 417—440.

5086 Gumppenberg, Hanns v.: Verbrecher bei Shakespeare.
Münchener Neueste Nachrichten. 1908. No. 287. — Knüpft an Goll's Buch **5084** an.

5087 Harnack, Erich: Das Gift in der dramatischen Dichtung und in der antiken Literatur. Ein Beitrag zur Geschichte der Giftkunde. Leipzig: F. C. W. Vogel. 1908. (78 S.)
Shakespeare S. 32 ff.

5088 Hartmann, Erich: Naturschilderung und Natursymbolik bei Shakespeare. Leipzig: Seele & Co. 1908. (VIII, 158 S.)
Diss. phil. Leipzig 1908.

5089 Hoffmann, Karl: Deutsche Shakespeare-Probleme.
Münchener Neueste Nachrichten. 1908. Beilage 23. [Im Anschluß an das Buch von Marie Joachimi-Dege.]

5090 Hofherr, Alb.: Thomas Rymers dramatische Kritik. Heidelberg: Winter 1908. (165 S.)
Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Hrsg. von W. Wetz. I. Bd. I. Heft. — T. 1: Die Kritik Beaumonts und Fletchers erschien als Diss. phil. Freiburg i. B. 1908. (80 S.)

5091 Holzer, Gustav: Shakespeare im Lichte der neuesten Forschung. Eine Studie. Karlsruhe: F. Gutsch. 1908. (33 S.)
Vgl. Südwestdeutsche Schulblätter. 1908. H. 5/6

5092 Hübner, Walter: Der Vergleich bei Shakspere. Berlin: Mayer & Müller. 1908. (VII, 149 S.)
Diss. phil. Berlin.
Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1908. No 36. Sp. 1169 f. (Moritz Scheinert). — Englische Studien. Bd. 40. H. 1. S. 115.

5093 Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Alois Brandl und Max Förster. 44 Jg. Mit 5 Bildern (1. Kuno Fischer; 2. The Fortune Theatre from the «Yard»; 3. Section; 4. Ground Plan; 5. The Theatre from the first Gallery.) Berlin-Schöneberg: Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt.) 1908. (XLIV, 469 S., 5 Bilder auf 5 Blättern.) 8°

Inhalt:

Brandl, A.: Jahresbericht von 1907/08 erstattet in der Generalversammlung vom 23. April 1908 durch den Präsidenten. (S. VII—XII.)
Morsbach, Lorenz: Shakespeare als Mensch. Festvortrag. (S. XIII—XXVIII.)
Eberstadt, Rudolf: Der Shylockvertrag und sein Urbild. (S. 1—35.)
Lawrence, W. J.: Music in the Elizabethan Theatre. (S. 36–50.)
Kannengiesser, P.: Eine Doppelredaktion in Shakespeares «Julius Caesar». (S. 51—64.)
Blach, S.: Shakespeares Lateingrammatik. (S. 65—117.)
Rona-Slarek, Elisabet: Cymbeline in Ungarn. (S. 118—125.)
Wolff, Max J.: Shakespeare im Buchhandel seiner Zeit. (S. 126—141.)

Kleinere Mitteilungen:

Porter, Ch.: Two Notes on «Much Adoo». (S. 142—145.)
Sullivan, Sir Edward: Two Notes on «Hamlet» I, 1 and «Merchant» V, 2. (S. 145—146.)
Mangold, W.: Zu «Hamlet» II, 2, 321. (S. 146—147.)
Fresenius, A.: Rosenkranz und Güldenstern. (S. 147—148.) — Shakespeare auf der Deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. (S. 148—150.)
Schmidt, E.: Über Shakespeares Grabdenkmal in Stratford. (S. 150.)
Anders, H.: Shakespeare und Froissart. (S. 151.)
Perott, J. de: Eine spanische Parallele zu «Love's Labour's Lost». (S. 151—153.) — Shakespeare und die «Reali di Francia». (S. 153—154.) — Über die Quelle von Henry Pettowe's «Hero and Leander». (S. 154—155.)
Greg, W. W.: «The Murder of John Brewen». (S. 155—156.)
Bang, W.: Jonsoniana. (S. 156—158.)
Archer, W.: The Fortune Theatre, 1600. (S. 159—166.)
Brie, F.: Eine neue Quelle zum «Cymbeline»? (S. 167—170.)

Nekrologe:

Richter, Helene: Joseph Lewinsky, geb. 20. September 1835; gest. 27. Februar 1907. (S. 171—185.)
Wülker, R.: Ludwig Prüscholdt, geb. 7. März 1854; gest. 19. Juli 1906 (S. 185—189).
Petsch, R.: Kuno Fischer. (S. 189—199.)

Theaterschau:

Kilian, E.: Englische Shakespeare-Festspiele 1907. (S. 200–215.)
Stahl, L.: Die englischen Shakespeare-Aufführungen 1907/08. (S. 216—229.) — Eine neue Shakespeare-Bühne. (S. 229—239.) — Shakespeare auf der Naturbühne. (S. 239—243.) — «Maß für Maß» auf dem modernen Theater. (S. 243—247.)
Wildenradt, J. von: Shakespeare und die Festspiele des Rheinischen Goethe-Vereins in Düsseldorf 1907. (S. 247—250.)
Bormann, W.: Münchener Shakespeare-Aufführungen von 1907. (S. 250—253).
Richter, H.: Wiener Theaterschau. (S. 254—262.)
Landsberg, H.: Shakespeare in Berlin 1907. (S. 262—265.)
Wechsung, A.: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke 1907. (S. 265—272.)

Zeitschriftenschau. Von Carl Grabau. (S. 273—311.) I. Das Drama vor Shakespeare (Zu den Mysterienspielen «Enterlude of Johan the Evangelist». John Heywood «Ralph Roister Doister». Italien und England. Richard Edwards. George Peele. Robert Greene. Thomas Lodge. Christoph Marlowe.) — II. Nichtdramatische Literatur kurz vor Shakespeare. (Sir Philip Sidney. Edmund Spenser.) — III. Einzelne Dramen Shakespeares («Richard III.» «Ende gut, alles gut». «Die lustigen Weiber von Windsor». «Wie es Euch gefällt». «Hamlet». «Julius Caesar». «Maß für Maß». «König Lear». «Macbeth». «Antonius und Cleopatra». «Das Wintermärchen». «Der Sturm». «Pericles». — IV. Shakespeares Gedichte. (Die Sonnette.) — V. Bühne und Schauspieler im 15. bis 17. Jahrhundert. (Zur Theatergeschichte. Zur Bühnenausstattung. Die englischen Schauspieler in Deutschland.) — VI. Shakespeares Persönlichkeit und Kunst. (Shakespeares Persönlichkeit. Zur Shakespeare-Ästhetik.) — VII. Shakespeares Zeitgenossen. (Amerika im elisabethanischen Drama. Ben Jonson. Beaumont und Fletcher. John Webster. George Chapman. John Stephens. «The Yorkshire Tragedy». «The Faire Maide of Bristow». Andere anonyme Stücke.) — VIII. Nachwirken der elisabethanischen Zeit. (W. Scott und Philip Sidney. Anspielungen auf Shakespeare. Shakespeares Wohnhaus in Stratford. Fielding und Shakespeare. Shakespeare-Abschriften aus dem 17. Jahrhundert. Lessing und Shakespeare. Goethe und Shakespeare. Shakespeare-Kultus in Ungarn. Amerikanische Shakespeare-Ausgaben). — IX. Shakespeare auf der modernen Bühne (Neue Inszenierungsexperimente).

Bücherschau:

Schücking, L.: The Cambridge History of English Literature. Ed. by Ward and Waller. Vol. I. from the Beginnings to the Cycles of Romance, Cambridge: at the University Press, 1907. 504, XVI S. (S. 312—314.)

Brandl, A.: E. W. Edmunds, The Story of English Literature. Vol. I.: The Elizabethan Period 1558—1625. (Murrays English Literature Series.) London, Murray, 1907. IX, 388 S. (S. 314—315.) — J. J. Tunison, Dramatic Traditions of the Dark Ages. Chicago, University Press, 1907. XVIII, 350 S. (S. 315—316.)

Bormann, W.: J. Savits, Von der Absicht des Dramas. Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die Shakespeare-Bühne in München. München, Etzold & Co., 1908. XI, 397 S. 8° (S. 316—320.)

Churchill, G. B.: Dr. M. J. Wolff, Shakespeare der Dichter und sein Werk. 2 Bde. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1907. (S. 320—322.)

Brandl, A.: Walter Raleigh, Shakespeare. (English Men of Letters.) London, Macmillan, 1907. 322 S. (S. 322—324.)

Fischer, R.: Dr. Ernst Sieper, a. o. Professor an der Universität München, Shakespeare und seine Zeit. Mit 3 Tafeln und 3 Textbildern. (Aus Natur- und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 185. Bändchen. Teubner, Leipzig, 1907. (S. 324—325.)

Keller, Wolfgang: George Pierce Baker, The Development of Shakespeare as a Dramatist. New York, The Macmillan Co. (London, Macmillan and Co.) 1907. X, 329 S. 30 Abbildungen. (S. 325—327.) — Richard Wegener, Die Bühneneinrichtungen des Shakespeare'schen Theaters nach den zeitgenössischen Dramen. Preisgekrönt von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Halle a. S., Max Niemeyer, 1907. IV, 164 S. (S. 327—329.)

Dowden, Edward: Joachimi-Dege, Dr. Marie. Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. Leipzig, H. Haessel. 1907. 296 S. 8°. (S. 329—330.)

Eberstadt, Rud.: William Lowes Rushton. Shakespeare's Legal Maxims. Liverpool, H. Young and Sons, 1907. 61 S. — J. Strasser, Shakespeare als Jurist. Versuch einer Studie über Shakespeares «Kaufmann von Venedig». Halle, Otto Thiele, 1907. 32 S. (S. 330—335.)

Dibelius, Wilhelm: Georges Duval, Londres au temps de Shakespeare. Paris, Flammarion, 1907. Avec un plan original de Londres au XVI^e siècle. 366 S. (S. 335.)

Churchill, George B.: Karl Schmidt: Margareta von Anjou vor und bei Shakespeare. (Palaestra LIV, herausgegeben von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt.) Berlin, Mayer & Müller, 1906. (S. 336—337.)

Brandl, Alois: H. H. Furness. The Tragedy of Anthony and Cleopatra. Philadelphia, Lippincott. 1907. XX, 614 S. (S. 337—338.)

Moormann, F. W.: The Arden Shakespeare, General Editor: W. J. Craig: a) Antony and Cleopatra edited by R. H. Case, pp. XL and 211. b) The two Gentlemen of Verona, ed. by R. Warwick Bond, pp. XLIII and 117. London: Methuen and Co., 1906. — School Editions of Shakespeare's Works. (S. 339—342.)

Fischer, R.: Neue Shakespeare-Bühne. Herausgeber Erich Paetel. II. Ein Trauerspiel in Yorkshire von William Shakespeare. Übersetzt und mit einem einführenden Vorwort von Alfred Neubner. IX, 49 S. — III. Mißachtete Shakespeare-Dramen. Eine literarhistorisch-kritische Untersuchung von Alfred Neubner. XI, 197 S. Berlin, 1907, Verlag Otto Elsner. — Stars of Stage. A Series of Illustrated Biographies of the Leading Actors, Actresses and Dramatists ed. by J. T. Grein. London: John Lane, the Bodley Head. New York: John Lane Co., 1907. Herbert Beerbohm Tree by Mrs. George Cran, VIII u. 109 S. Ellen Terry by Christopher St. John, VIII, 97 S. — Austin Brereton. The Literary History of the Adelphi and its Neighbourhood. Anthony Treherne and Co., Ltd., 12 York Buildings, Adelphi, W. C. 1907. XI, 294 S. (S. 343—346.)

Naylor, E. W.: Fifty Shakespeare Songs, for Low Voice. Edw. Charles Vincent. Boston: Oliver Ditson Co.. 1906. XXVI and 157 pp. Fol. (S. 346—49.)

Förster, Max: Selected Pieces from the Fitzwilliam Virginal-Book, ed. by J. A. Fuller-Maitland and William Barcley Squire. Breitkopf and Härtel, Leipzig, 1907. 2 Hefte à 28 S. (S. 349—350.)

Brandl, Alois: Charlotte C. Stopes. Shakespeare's Warwickshire Contemporaries. Stratford-upon-Avon. Shakespeare Head Press, 1907. IX, 177 S. (New Ed. revised.) — Henslowe Papers being documents supplementary to Henslowe's Diary ed. by W. W. Greg; London, A. H. Bullen, 1907. 187 S. 8° — Voyages of the Elizabethan Seamen: select Narratives from the «Principal Navigations of Hakluyt» ed. by E. J. Payne, with additional notes, maps, etc. by C. R. Beazley. Oxford, Clarendon Press, 1907. LXXII, 415 S. (S. 350—354.)

Förster, Max: Sonstige Shakespeare-Literatur: 1. Ausgaben, 2. Quellen, 3. Erläuterungsschriften, 4. Biographie, 5. Theater, 6. Zeitverhältnisse. (S. 354—368.)

Bang, W.: 1. Ben Jonson. Discoveries. A Critical Edition with an Introduction and Notes on the True Purport and Genesis, of the Book. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'université de Paris par Maur. Castelain. Paris, Hachette. XXVII, 162 S. gr. 8° (S. 368—371.)

Aronstein, Ph.: 2. Maurice Castelain. Ben Jonson. L'Homme et l'Œuvre. Paris, Hachette & Cie., 1907. XXVII, 953 S. gr. 8° (S. 371—374.)

Förster, Max: 3. Yale Studies in English. Albert S. Cook, Editor. Vol. XXXIV: The New Inn, or the Light Heart by Ben Jonson. Ed. with Introduction, Notes and Glossary by George Bremner Tennant. New York, Henry Holt and Co., 1908. LXXIII, 340 S. — 4. Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas begründet und herausgegeben von W. Bang: Bd. XVI. Ben Jonson's Every Man out of his Humor, reprinted from Holme's Quarto of 1600 by W. Bang and W. W. Greg. 128 S. Bd. XVII. Ben Jonson's Every Man out of his Humor, reprinted from Linge's Quarto of 1600, by W. Bang and W. W. Greg. 128 S. Louvain, A. Uystpruyst, 1907. — 5. Conversations of Ben Jonson with William Drummond of Hawthornden ed. with

an Introduction and Notes by Philip Sidney. Gay and Bird, London, 1906. 64 S. 2 Bilder (Ben Jonson u. Drummond.) (S. 374—375.)

Sander, August: 1. The Tragedy of Chabot Admiral of France written by George Chapman and James Shirley. Reprinted from the Quarto of 1639. Ed. with an Introduction and Notes by Ezra Lehmann. Publ. of the University of Pensylv., Ser. in Philol. and Litter. X. Philadelphia, 1906. — 2. The Hector of Germany, or the Palsgrave Prime Elector written by Wentworth Smith, reprinted from the Quarto of 1615 and ed. with an Introduction and Notes by L. W. Payne jr. Derselben Sammlung Vol. XI. 1906. — 3. The Royall King and Loyall Subject by Thomas Heywood. Reprinted from the Quarto of 1637, and ed. with an Introduction and Notes by K. W. Tibbals. Derselben Sammlung Vol. XII. 1906. (S. 376—381.)

Förster, Max: Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger: 1. Drama; 2. Lyrik; 3. Prosa. (S. 381—391.)

Daffis, Hans: Shakespeare-Bibliographie 1907. «Mit Nachträgen zur Bibliographie 1906 des Jahrbuches der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft». Bd. 44. 1908. «Vorbemerkung.» — I. England und Amerika. — II. Deutschland, Österreich, Schweiz. — III. Frankreich, Französische Schweiz und Belgien. — IV. Italien. — V. Verschiedene Europäische Länder. — VI. Außereuropäische Länder. — Nachträge. — Miszellen: Allgemeineren Inhalts. — Register zur Bibliographie 1907. (S. 393—450.)

Bojanowski, P. v.: Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1907. (S. 451—454.)

Mitglieder-Verzeichnis der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. (S. 455—461.)

Namen- und Sachverzeichnis zu Band 44. (S. 462—469.)

Rez.: Bd. 43. Zeitschrift f. d. österr. Gymnasien. Jg. 59. 1908. S. 618—620). *(Joh. Ellinger). Tägl. Rundschau (Berlin) v. 27. 3. 1908. Vgl. Fränkel, L. — Bd. 44. Literarische Umschau des Berliner Lokal-Anzeigers v. 1. 11. 1908. (H. Conrad.) — Vossische Zeitung v. 23. 8. 1908. (Ed. Schulte.) — Die Gegenwart. Bd. 37. H. 17. (L. Fränkel). — Kölnische Zeitung v. 11. 7. 1908. Erste Morgen-Ausgabe. (O. Franke.)

5094 Jantzen, H.: Drei neue Shakespeare-Biographien.
Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 6. H. 6. — [Genée, Sh. in seinem Werden und Wesen; Wolff, Shakespeare; Raleigh, Shakespeare.]

5095 Jantzen, H.: Is it Shakespeare?
Neue philologische Rundschau. 1908. H. 1.

5096 Joachimi-Dege, Marie: Die deutsche Romantik und Shakespeare.
Philosophische Wochenschrift. Bd. 9. 1908. H. 3 u. 4.

5097 Kabel, Paul: Die Sage von Heinrich V. bis zu Shakespeare. Berlin: Mayer & Müller. 1908. (VI, 142 S.)
Palaestra LXIX. — Inhalt: Einleitung. I. Zeitgenössische Zeugnisse (bis zum Beginn der Rosenkriege). II. Chroniken aus der Zeit der Rosenkriege (1450—85). III. Chroniken der «Early-Tudor-Period» (1485—1533) IV. Chroniken aus der Reformationszeit (seit 1533). V. Drama und Epos. VI. Entstehung und Entwickelung der Königssagen in England. — Kapitel 1—4 war als Diss. phil. Berlin 1907 erschienen. Vgl. **4713**".

5098 Kallenbach, Helene: Platens Beziehungen zu Shakespeare.
Studien zur vergl. Literaturgeschichte. Bd. 8. 1908. H. 4.

5099 Kilian, Eugen: Shakespeare-Literatur. I. II.
Das literarische Echo. 10. Jg. H. 8 u. 9. Sp. 548—559, 627—635. — Enthält Besprechungen von: M. J. Wolff, Shakespeare. — F. Servaes, Shakespeare. — Tolstoi, Shakespeare. — Alvor, Das neue Shakespeare-Evangelium. — Karl Bleibtreu, Der wahre Shakespeare. — Karl Bleibtreu, Die Lösung der Shakespeare-Frage. — Neubner, Mißachtete Shakespeare-Dramen. — Ein Trauerspiel in Yorkshire. Von William Shakespeare. Übersetzt und mit einem Vorwort von A. Neubner. — Sarrazin, Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. — Lederer, Die Ironie in den Tragödien Shakespeares. — P. Heinrich, Die Namen der Hamlettragödie. — Shakespeares dramatische Werke. Herausg. von Max Koch. Bd. 8. — Strasser, Shakespeare als Jurist. — R. Presber, Also sprach Shakespeare. — Wege nach Weimar. Bd. 2. — Wegener, Die Bühneneinrichtung des Shakespeare'schen Theaters. — Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert.

5100 Klemperer, Victor: Shakespeare-Fehden.
Bühne und Welt. Jg. 10. I. Halbjahr. S. 279 ff. — Knüpft an Neubner, Mißachtete Shakespeare-Dramen, Winckel, Shs Gynäkologie, Bormann, Francis Bacons Reim-Geheimschrift, Holzer, Die Apotheose Bacon-Shakespeares, Peter Alvor und Bleibtreu an.

5101 Kluge, Friedrich: Über die Sprache Shakespeares. Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1892.
Bunte Blätter. Kulturgeschichtliche Vorträge und Aufsätze von Friedrich Kluge. Freiburg (Baden): J. Bielefeld. 1908. S. 175—193.

5102 Kock, Ernst A.: Three Shakespearian Passages explained.
Anglia. Bd. 31. [Neue Folge Bd. 19.] 1908. S. 132 ff. — «M. of V.» IV, i, 380—383. — «Henry V» IV, i, 284—292; «Sonnet» XXX, i—iv.

5103 Krueger, G.: Gedanken zur Shakespeare-Bacon-Frage.
Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 501—508. [Angeregt durch Holzer, Shakespeare im Lichte der neuesten Forschung.]

5104 Krueger, G.: Vermischte Beiträge zu Shakespeare. I. II.
Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 305—318, 408—416. — [Vorschläge und Bessorungen zur deutschen Übersetzung Shakespeares.]

5105 Lawrence, W. J.: Who wrote the famous «Macbeth» Music?
Anglia. Bd. 31. [Neue Folge Bd. 19.] 1908. S. 293—308. — Tritt für Purcells Ansprüche ein.

5106 Limburg, Jenny: Ein Streiflicht auf die Shakespeare-Frage.
Die Wage (Wien). Bd. 11. Nr. 18 u. 19. — Über Alvors Shakespeare-Evangelium.

5107 Lohr, A.: Das neue Shakespeare-Evangelium und seine beiden Verkünder.
Über den Wassern (Münster i. W.). Jg. 1. H. 13. [Alvor und Bleibtreu.]

5108 Lublinski, Samuel: Ein Wort über Shakespeare.
Das Magazin. Bd 70. H. 7 u. 8. [Zeigt, daß die besondere Art von Shakespeares Tragödien einzig aus der seelischen Disposition der Renaissancekultur zu erklären sei.]

5109 Mamroth, Fedor: Aus der Frankfurter Theaterchronik (1889—1907). Bd. 1. 1889—1899. Bd. 2. 1900—1907. Berlin: E. Fleischel & Co. 1908.
Shakespeare: s. Register Bd. II. S. 375 f.

5110 Metzger, Ernst: Zur Betonung der lateinisch-romanischen Wörter im Neuenglischen mit besonderer Berücksichtigung der Zeit von ca. 1560 bis ca. 1600. Heidelberg: C. Winter. 1908. (VI, 96 S.)
Forschungen, Anglistische, herausg. von Hoops 25.

5111 Meyer, Arnold Oskar: England und die katholische Kirche vom Regierungsantritt Elisabeths bis zur Gründung der Seminare. Roma: Tip. dell' unione cooperativa Editrice. 1908. (101 S.)
Phil. Habil. Schrift Breslau. 1908.

5112 Meyer, H.: Shakespeariana.
Zeitung für Literatur, Kunst und Wissenschaft. Beilage zum Hamburger Korrespondenten. 1908. No. 4.

5113 Möller, G. H.: Beiträge zur dramatischen Cleopatra-Literatur.
Schulprogramm Schweinfurt 1908. (39 S.)

5114 Oehme, R.: Die Volksszenen bei Shakespeare und seinen Vorgängern. Berlin: Mayer & Müller. 1908. (VI, 102 S.)
Diss. phil. Berlin.

5115 Perott, Joseph de: Spanische Einflüsse bei Shakespeare.
Englische Studien. Bd. 40. 1908. H. 1. S. 153 ff.

5116 Poritzky, J. P.: Shakespeares Hexen.
Der Zeitgeist. Montagsbeilage zum Berliner Tageblatt. 1908. No. 41 u. 42.

5117 Remus: Beiträge zur Behandlung Shakespeares im englischen Unterricht der Prima.
Schulprogramm Realgymnasium Düren 1908. (19 S.)

5118 Ruest, Anselm: William Shakespeare. Sein Leben, seine Dichtung. Berlin: H. Seemann Nachf. 1908. (184 S.)
Kulturträger 16. — I. Stratford. Jugend. II. London. Tod. III. Der Lyriker. IV. Vom Wesen des Shakespeare-Dramas. V. Quelle und Fabel. VI. Technik. Motive. VII. Sprache. Ästhetik. VIII. Der Lustspieldichter. IX. Romantische und phantastische Spiele. X. Der Tragiker. XI. «Begriff» und «Idee». XII. Hamlet. XIII. Der Narr. XIV. Weisheit. Persönlichkeit. XV. Drama. Bühne.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 471. (H. Jantzen.)

5119 Rupf, P.: Die Zauberkomödie vor Shakespeare.
Diss. phil. Berlin 1908. (VIII, 98 S.)

5120 Savits, Jocza: Von der Absicht des Dramas. Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene namentlich im Hinblick auf die Shakespeare-Bühne in München. I. Innere Regie. II. Über Akteinteilung. München: Etzold & Co. 1908. (XI, 397 S.)
Rez.: Tagespost (Graz). 1908. No. 57. (Ernst Gnad.) — Pester Lloyd 23. 2. 1908. — Neues Wiener Tagblatt. 1908. No. 68. — Münchner Neueste Nachrichten. 1908. No. 122. (Hanns v. Gumppenberg.) — Das literarische Echo. 10. Jg. 1908. H. 20. Sp. 1108 ff. (F. Gregori.) — Allgemeine Zeitung München. 1908. Beilage No. 7. (Schädel.) — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 316 ff. (W. Bormann.) — Preußische Jahrbücher. Bd. 131. 1908. S. 526—529. (Fr. Gundelfinger.) — Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 362. (H. Jantzen.)

5121 Schipper, J.: Beiträge und Studien zur englischen Kultur- und Literaturgeschichte. Wien und Leipzig: C. W. Stern. 1908. (371 S.)

Über Shakespeare: IX. Neue Beiträge zur Shakespeare-Bacon-Hypothese. — X. Neue Anti-Shakespeare-Literatur. — XI. Die Schlegel-Tieck'sche Shakespeare-Übersetzung in der revidierten Neuausgabe Hermann Conrads. — XII. Walter Raleighs Shakespeare.

Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 41. Sp. 1331 (R. Fischer). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 19. 1908. S. 370—374 (R. Wülker). — The Modern Language Review. Vol. 4. 1908. S. 125—128 (G. C. Moore Smith.) — Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 370f. (H. Jantzen).

5122 Schipper, J.: Neue Anti-Shakespeare-Literatur.
Österreichische Rundschau. XIV. 1908. H. 6.

5123 Schmidt, Erich: Drei ungedruckte Diktathefte aus Wielands Züricher Hauslehrerzeit.

Sitzungsberichte der Kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1908. H. 4. — Enthält bemerkenswerte Äußerungen Wielands über Shakespeare.

5124 Schnaar, F.: Die englische Orthographie seit Shakespeare. Mit Berücksichtigung der Großschreibung und Interpunktion.
Diss. phil. Marburg 1907. (106 S.)

5125 Scholz, E.: Der absolute Infinitiv bei Shakespeare.
Diss. phil. Berlin 1908. (72 S.)

5126 Scholz, Wilhelm von: Bedenken wider Shakespeare.
«Propyläen». 1908. No. 22. [Für Tolstoi.]

5127 Schücking, Levin Ludwig: Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. Heidelberg: Carl Winter. 1908. (VIII, 196 S.)

Inhalt: I. Kapitel: Shakespeare im Spiegel zeitgenössischen Urteils. II. Kapitel: Das Publikum der Volksbühne. III. Kapitel: Die ästhetischen Gründe der Geringschätzung der Volksbühne und Ben Jonson's «Reform». IV. Kapitel: Shakespeares besondere Stellung. Anhang I—IV. Namenverzeichnis.

5128 Schücking, Lewin Ludwig: Shakespeares Publikum.
Münchener Neueste Nachrichten. 1908. Beilage No. 17. [Aus dess.: Sh. im literar. Urteil seiner Zeit.]

5129 Schultheis, L. M.: Shaw kontra Shakespeare.
Bühne und Welt. Jahrg. XI. 1908/09. No. 6. S. 237 ff.

5130 Schulze, Erich: Das Hendiadyoin und Hendiatrion in Shakespeares dramatischen Werken.
Diss. phil. Halle 1908. (56 S.)

5131 Schwarz, F. H.: Shakespeare und kein Ende.
Neue Zürcher Zeitung. 20. 9. 1908.

5132 Shakespeare im Lichte der neuesten Forschung.
Südwestdeutsche Schulblätter (Karlsruhe). 1908. S. 97—104, 140—149, 183. — [Vgl. Holzer, G.]

5133 Shakespeare-Blumen.
Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Jg. 37. 1908. Dramat. Beil. No. 41.

5134 Neue Shakespeare-Bühne. Hrsg. Erich Paetel. Berlin: H. Paetel. 1908.
4. Shakespeare, W.: König Lokrin ... Übers. mit literaturhistor. Einl. u. Anm. von Alfred Neubner.

Früher erschienen: Bd. 1. Hamlet. Übers. v. Ludwig Seeger. 1903. — 2. Ein Trauerspiel in Yorkshire. Übers. ... von Alfred Neubner. 1907. — 3. Neubner, Alfred: Mißachtete Shakespeare-Dramen. 1907.

5135 Magyar Shakespeare-Tár. A Vallás- és közoktatásügyi M. Kir. Minister támogatásával kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-bizottsága. Szerkesti Bayer József. Budapest, Franklin-Társulat nyomdája 1908. (Shakespeare-Magazine, Hungarian. Published with the Support of the Royal Hungarian Minister of Public Instruction by the Shakespeare Committee of Kisfaludy Society: Edited by Joseph Bayer. Vol. 1. Budapest: Franklin-Tarsulat Nyomdája. 1908.)

No. 1. 2. Index of Contents, Essays etc.: Berzeviczy, Albert: The Popularity of Shakespeare in Hungary. — Gyulai, Paul: Selections from the Dramaturgic Essays. 1. The Fundamental Idea and the Composition of the «Midsummer Night's Dream». 2. Farcical and Miraculous Elements in Shakespeare. — Alexander, Bernard: Of Shakespeare's Life. — Hevesi, Alexander: The Dramatic Art of Shakespeare. — Hegedüs, Stephen: Ben Jonson's «Commendatory Verses». — Radó, Antony: John Arany's Translations of Shakespeare. — Gyulay, Augustus: Shakespeare in Hungary. — Shakespeare on the Hungarian Stage. 1. The Shakespeare Repertoire of the National Theatre of Budapest, 1900—1907. — 2. The Shakespeare Repertoire of the National Theatre of Kolozsvár, from 1900 to March, 1908.

Reviews.: B. L. A new Shakespeare-commentator (Handbook of the Works of W. Sh. by Morton Luce). — Heinrich, G.: M. Joachimi-Dege, «Deutsche Shakespeare-Probleme».

Katona, L.: G. Duval, «Œuvres dramatiques des Shakespeare». — Heinrich, G.: E. Sieper, «Shakespeare und seine Zeit». — MISCELLANIES. The First Translation in Verse from Shakespeare. — Performance of «Macbeth» in Buda, June 17. 1834. — Rudolph Grimm's Portrait of Shakespeare. — The Apotheosis of Bacon. — The Popularity of Shakespeare on the German Stage. — OFFICIAL. 1. Minutes of the Shakespeare Committee. 2. Shakespeare Matinees. — 3. Concluding Address of Albert de Berzeviczy.

5136 SKEMP, A. R.: Nathanel Richard's Tragedy of Messalina the Roman Emperesse. Löwen: 1908. (VII, 63 S.)
Diss. phil. Straßburg 1908.
Vgl. Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 120. 1908. S. 225. — [Einfluß Shakespeares, besonders Macbeth.]

5137 STAHL, E. L.: Zwei neue Shakespeare-Inszenierungen.
Beiblatt zur Anglia. 19. 1908. S. 105—109. — [A and C. und der Widerspenstigen Zähmung bei den Rheinischen Goethefestspielen in Düsseldorf.]

5138 STAHL, Ernst Leopold: Die Umgestaltung der Klassikerbühne.
Masken. Düsseldorf. Bd. III. 1908. No. 32. [Zur Shakespearebühnen-Frage.]

5139 STERN, J.: Die untere Volksklasse bei Shakespeare.
Vorwärts (Berlin). 3. 11. 1907.

5140 THOMANN, Willy: Der eifersüchtige Ehemann im Drama der Elisabethanischen Zeit. Halle a. S.: H. John. 1908. 104 S.)
Diss. phil. Halle 1908.

5141 THOMPSON, Elbert N. S.: Elizabethan Dramatic Collaboration.
Englische Studien. 1908. Bd. 40. H. 1. S. 30—46. — [Even Shakespeare had undoubtedly his helper on Henry VI . . .].

5142 VETTER, Th.: Shakespeare und die deutsche Schweiz.
In: Verhandlungen der 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Basel 1907. Leipzig: B. G. Teubner. 1908. (VIII, 221 S.)

5143 VOIGT, Hermann: Gleichnisse und Metaphern in Shakespeares Dramen und in seinen Quellenschriften.
Diss. phil. Straßburg 1908. (116 S.)

5144 Wer hat Shakespeares Dramen geschrieben?
Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Jg. 37. 1908. Dramat. Beil. No. 39.

5145 WINCKEL, F. VON: War Shakespeare ein Arzt?
Münchener Neueste Nachrichten. 1908. Beilage 70.

5146 WINCKLER, L.: Über die Blutrache-Tragödien in der Elisabethanischen Literatur.
Diss. phil. Halle 1907. (33 S.)

5147 WITKOWSKI, Georg: Englische Komödianten in Leipzig.
Euphorion. Bd. 15. 1908. S 441ff. — [Stellt den 19. Juli 1585 als terminus a quo für das Auftreten der Engländer fest.]

5148 WOLZOGEN, Ernst VON: Ansichten und Aussichten. Ein Erntebuch. Gesammelte Studien über Musik, Literatur und Theater. Berlin: F. Fontane & Co. 1908. (XVI, 299 S.)
Darin: Shakespeare in Venedig. S. 75—92. — Troilus und Cressida. S. 93—132.

5149 ZABEL, Eugen: Theatergänge. Berlin: A. Hofmann & Co. 1908. (185 S.)
Darin: Garrick und Schröder. Ein dramaturgischer Vergleich. S. 20—63. — Desdemonas Taschentuch. S. 112—125. — Shakespeare-Aufführungen. S. 150—167.

III. FRANKREICH, FRANZÖSISCHE SCHWEIZ UND BELGIEN

a. GESAMT-AUSGABEN

[in Original und Übersetzung]

5150 SHAKESPEARE, W.: Œuvres dramatiques. Traduction entièrement conforme au texte anglais, par Georges DUVAL. Paris: E. Flammarion. 1908. 8 vols.
Rez.: Hungarian Shakespeare Magazine. Vol. 1. 1908. S. 134—136. (L. KATONA).

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

Richard III.

5151 Filon, A.: Richard III dans les drame et devant l'histoire.
Revue des Deux Mondes. 1908. 1. Décembre.

Romeo and Juliet

5152 Shakespeare, W.: Roméo et Juliette, drame en cinq actes. Traduction de Benjamin Laroche. Tours: impr. Arcault et Cie. 1907. (128 p.)

c. Nicht Dramatische Werke

[Nichts erschienen]

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

[Nichts erschienen]

e. Shakespeareana

5153 Castelain, Maurice: Ben Jonson. L'homme et l'œuvre. Paris: Hachette et Cie. 1907. (XXVIII, 953 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 371 ff. (Ph. Aronstein).

5154 Satiro-Mastix or the Untrussing of the humorous Poet. Von Th. Dekker. Herausg. nach den Drucken von 1602 von H. Scherer. Louvain: A. H. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. 1908. (XVI, 136 S.)
Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas. 20.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. Jg. 29. 1908. No. 28 (E. Koeppel). — Neue philologische Rundschau. 1908. H. 11 (H. Spies). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 386 (M. Förster).

5155 Documents relating of the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth. Edited with Notes and Indexes by Alb. Feuillerat. Louvain: A. H. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. 1908. (XVII, 513 S.)
Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas. 21.
Rez.: Neue philologische Rundschau. 1908. No. 12 (H. Spies). — Deutsche Literaturzeitung. 1908. Sp. 2019 ff. (A. Schröer). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 19. 1908. S. 193—199 (R. Brotanek). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S 364 f. (M. Förster).

5156 John Forde's dramatische Werke. In Neudruck hrsg. von W. Bang. 1. Bd. Mit einem einleit. Essay: Forde's Contribution to the Decadence of the Drama von S. P. Sherman und einem Neudruck von Dekkers Penny-Wise, Pound-Foolish. Louvain: A. H. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. 1908. (XIX, VIII, 210 S. mit 3 Taf.)
Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas 23.

5157 Ben Jonson: Discoveries. A Critical Edition with an Introduction and Notes on the True Purport and Genesis of the Book. Paris: Hachette. [1907]. (XXVII, 162 S.)
Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'université de Paris.
Rez.: Jahrb. d. Deutschen Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 368 ff. (W. Bang).

5158 Ben Jonsons Dramen. In Neudruck hrsg. nach der Folio 1616 von W. Bang. 2. Tl. Louvain: A. H. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. 1908. (S. 277—552.)
Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas. 7.

5159 Ben Jonson's The Fountaine of Self Love or Cynthias Revels. Nach der Quarto 1601 in Neudruck hrsg. von W. Bang und L. Krebs. Louvain: A. H. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. 1908. (V, 92 S.)
Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas. 22.

5160 Lirondelle: Catherine II élève de Shakespeare.
Revue germanique. Vol. 4. 1908. No. 2.

5161 Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Unter Mitwirkung von F. S. Boas, A. Brandl, R. Brotanek u. a. begründet und hrsg. von W. Bang. Louvain: A. H. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. 1908.

Bd. 7. Ben Jonsons Dramen. In Neudruck hrsg. nach der Folio 1616 von W. Bang. 2. Tl. S. 277—552.

Bd. 20. Satiro-Mastix or the Untrussing of the humorous Poet. Von Th. Dekker. Hrsg. nach den Drucken von 1612 von H. Scherer. (XVI, 136 S.)

Bd. 21. Documents relating of the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth. Edited, with Notes and Indexes by Alb. Feuillerat. (XVII, 513 S.)

Bd. 22. Ben Jonsons The Fountaine of Selflove or Cynthias Revels. Nach der Quarto 1601 in Neudruck hrsg. von W. Bang und L. Krebs (V, 92 S.)

Bd. 23. John Forde's dramatische Werke. In Neudruck hrsg. von W. Bang. 1. Bd. Mit einem einleit. Essay: Forde's Contribution to the Decadence of the Drama von S. P. Sherman und einem Neudruck von Dekkers Penny-Wise, Pound-Foolish. (XIX, VIII, 210 S. mit 3 Taf.)

5162 Nozière: Shakespeare.
Le Temps. 2. 5. 08.

5163 Simond, Ch.: Les deux Shakespeare.
La Revue. 1908. 16. Aug. S. 473—483.

5164 Stendhal: Racine et Shakespeare usw. Biographie, bibliographie, pages choisies par Charles Simond. Paris: librairie Michaud 1908. (XXII, 136 S.) Avec portraits de Stendhal et caricature par Alfred de Musset.
Vgl. 4570[44].

5165 Wyzewa, T. de: Jugements nouveaux sur l'œuvre de Shakespeare.
Revue des deux mondes. 15. VIII. 1908.

IV. ITALIEN

a. Gesamt-Ausgaben

[in Orignal und Übersetzung]

[Nichts erschienen]

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

Romeo and Juliet

5166 Shakespeare, G.: Giulietta e Romeo: drama in cinque atti. Traduzione di Papiol. Milano: Società ed. Milanese (E. Zerboni) 1908. (95 S.)
La biblioteca per tutti. No. 8.

Taming of the Shrew.

5167 Pace, G.: I Suppositi e la 'Taming of the Shrew'.
Malta letteraria Bd. V. Heft 45/46.

Winter's Tale

5168 Willner, A. M.: Un racconto d'inverno: opera in tre atti. Libera riduzione da Shakespeare. Versione ritmica italiana a cura di Costanzo Rhenet. Musica di Carlo Goldmark. Milano: G. Ricordi e C., 1908. (43 S.)

c. Nicht dramatische Werke

[Nichts erschienen]

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

[Nichts erschienen]

e. Shakespeareana

5169 Cosentino, G.: I drammi storici inglesi di Shakespeare. Bologna: L. Beltrami. 1907. Con 25 fototipie. (260 S.)

5170 Leporace, Pas.: Il petrarchismo e i sonetti de Shakespeare. Cosenza: tip. R. Riccio. 1907. (18 S.)

V. VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE LÄNDER

Holland

5171 De Boer: Hamletprobleem.
Nieuwe Gids. 1908. April.

5172 De Vocht, H.: De invloed van Erasmus op de engelsche tooneel-literatur der 16e en 17e eeuwen. 1. Shakespeare jest-books — Lyly. Gent: A. Siffer. 1908. (XIV, 287 S.)
Vgl. Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 222.

5173 van Hall, J. N.: De Hamlet-Voordracht von Eduard Verkade.
De Gids. Vierte Serie. Jaarg. 26. 1908. 1. Deel. S. 163—168.

Spanien

5174 Shakspere: La tragedia de Macbeth, traducció, amb proleg i notes per Cebria Montolin. Barcelona: Tip. «L'Avenç». 1908. (XXXIX, 182 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 360 (M. Förster).

VI. AUSSEREUROPÄISCHE LÄNDER

[Nichts erschienen]

NACHTRÄGE

zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind

(**2127**) Genée, R.: A. W. Schlegel und Shakespeare. 1904.
Rez.: Euphorion. Bd. 15. 1908. H. 1/2. S. 267 f. (O. F. Walzel).

(**3371**) Eichhoff, Theodor: Unser Shakespeare. 1903—04.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 19. 1908. S. 101ff. (R. Ackermann).

(**3541**) Vershofen, W.: Charakterisierung durch Mithandelnde in Shakespeares Dramen. 1905.
Rez.: Die Neueren Sprachen. Bd. XVI. S. 55—58 (O. Badke).

(**3911**) Lee, Sidney: Shakespeare and the Modern Stage. 1906.
Rez.: Revue critique 1908. No. 1. S. 10 f. (C. Cestre).

(**3920**) Luce, Morton: A Handbook to the Works of William Shakespeare. 1906.
Rez.: Zeitschrift für französ. u. engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 78—81 (H. Jantzen). — Preußische Jahrbücher. Bd. 131. 1908. S. 146 f. (H. Conrad). — Hungarian Shakespeare Magazine. Vol. 1. 1908. S. 117 ff.

(**4175**) Kaulfuss-Diesch, C. H.: Die Inszenierung des deutschen Dramas . . . 1905.
Rez.: Euphorion. Bd. 14. H. 4 (J. Minor).

(**4187**) Koeppel, Emil: Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker . . . 1906.
Rez.: Literaturblatt f. germ. u. rom. Philol. 1908. No. 6. Sp. 189ff. (R. Ackermann). — Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 6. Sp. 202.

(**4257**) Sarrazin, Gregor: Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. 1906.
Rez.: Literaturblatt f. germ. u. rom. Philol. 1908. No. 3/4. Sp. 101 ff. (R. Petsch).

(**4260**) Schmidt, Karl: Margarethe von Anjou vor und bei Shakespeare. 1906.
Rez.: Englische Studien. Bd. 40. 1908. H. 1. S. 112 ff. (R. K. Root). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 336 f. (G. B. Churchill).

(**4279**) Siburg, Bruno: Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare dargelegt an «Macbeth». 1906.
Rez.: Literaturblatt f. germ. u. rom. Philol. 1908. No. 1. Sp. 15 f. W. Horn).

(**4302**) Viëtor, Wilhelm: Shakespeares Pronunciation. 1906.
Rez.: Englische Studien. Bd. 39. 1908. S. 421—25. (E. Björkman.)

(**4310**) Winckel, Fr. von: Shakespeares Gynäkologie. 1906.
Rez.: Zeitschrift f. französ. u. engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 86 (H. Jantzen).

(4338) The Arden Shakespeare. 1899ff.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908 S. 339ff. (F. W. Moorman). — ebda. S. 355f. (M. Förster). — Preußische Jahrbücher. Bd. 131. 1908. S. 147 (H. Conrad).

(4342) Shakespeare, William: The Complete Dramatic and Poetic Works. 1906.
The Cambridge Edition of the Poets.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 19. 1908. No. 1. S. 8 (K. Lincke).

(4346) The Lamb Shakespeare for the Young. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 359 (M. Förster).

(4349) The Old-Spelling Shakespeare: Being the Works of Shakespeare in the Spelling of the Best Quarto and Folio Texts, edited by F. J. Furnivall and the late W. G. Boswell-Stone. Vol. 1—5. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 354f. (M. Förster).

(4353) Shakespeare: First Folio Edition, edited, with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. 1903ff.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 357f. (M. Förster).

(4362) Shakespeare, W.: Anthony and Cleopatra. Edited by Furness. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 337f. (A. Brandl).

(4367) Shakespeare, W.: As You Like It. Ed. Hudson. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 340ff. (F. W. Moorman).

(4371) Shakespeare, W.: «The Comedy of Errors». Edited by Henry Cunningham. 1907.
The Arden Shakespeare.
Rez.: The Academy. January 18, 1908. S. 362f.

(4390) King Lear. By C. W. Crook.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 340ff. (F. W. Moorman).

(4409) Shakespeare, W.: The Merchant of Venice. By C. W. Crook. 1907.
Rez.: Jahrb. d Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 340ff. (F. W. Moorman).

(4410) The Merchant of Venice. By Francis Storr. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 340ff. (F. W. Moorman).

(4413) Shakespeare, W.: The Merchant of Venice. Ed. Hudson. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 340ff. (F. W. Moorman).

(4437) Shakespeare, W.: The Tempest. By C. W. Crook. 1906.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 340ff. (F. W. Moorman).

(4450) Twelfth Night or What You Will. By John H. Brittain. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 340ff. (F. W. Moorman).

(4453) Shakespeare's Sonnets and A Lover's Complaint. 1907.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 19. 1908. S. 144 (K. Lincke). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 358f. (M. Förster).

(4464) Baker, George Pierce: The Development of Shakespeare as a Dramatist. 1907.
Rez.: Revue critique. 1908. No. 23. S. 487f. (Ch. Bastide). — Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 120. 1908. S. 438ff. (A. Brandl). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 325f. (W. Keller). — Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 561f. (H. Jantzen).

(4469) Boswel-Stone, W. G.: Shakespeare's Holinshed. New edition. 1907.
Rez: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 361 (M. Förster).

(4470) Canning, A. S. G.: Shakespeare Studied in Six Plays. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 362 (M. Förster).

(4474) Coleridge, S. T.: Essays and Lectures on Shakespeare. 1907.
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 373f. (H. Jantzen).

(4475) Coleridge, S. T.: Lectures and Notes on Shakespeare. 1907.
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 373f. (H. Jantzen).

(4479) Cran, Mrs. George: Herbert Beerbohm Tree. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 345 (R. Fischer).

(4484) Davis, L.: Shake-speare England's Ulysses. [1905].
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 359 (M. Förster).

(4487) Edmunds, E. W.: The Story of English Literature. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 314f. (A. Brandl).

(4502) Henslowe Papers. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 352f. (A. Brandl).

(4503) History of English Literature, The Cambridge. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 312f. (L. L. Schücking).

(4504) Hudson, R.: Tales from Shakespeare. 1907.
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 86 (H. Jantzen).

(4518) Robert Laneham's Letter: Describing a Part of the Entertainment unto Queen Elizabeth at the Castle of Kenilworth in 1575. 1907.
Rez.: The Academy April 11, 1908. — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 366 (M. Förster).

(4521) Lee, Sidney: Shakespeare's Life and Work . . . New and revised ed. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 363 (M. Förster). — Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 283 (H. Jantzen).

(4536) Morley, George: Sweet Arden, a Book of the Shakespeare Country. 1906.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 363 (M. Förster).

(4547) Raleigh, Walter: Shakespeare 1907.
Rez.: Neue Freie Presse (Wien) 15635 (J. Schipper). — Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 2. Sp. 65ff. H[erm]. C[onrad].) — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 322ff. (A. Brandl).

(4554) Rogues and Vagabonds of Shakespeare's Youth . . . 1907.
Rez.: The Academy. April 11, 1908. Sp. 657ff. — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 366 (M. Förster).

(4557) Rushton, W. L.: Shakespeare's Legal Maxims. 1907.
Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 11. Sp. 375f. (H. C[onrad]. — The Academy. April 11, 1908. Sp. 657ff. — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd 44. 1908. S. 330ff. (R. Eberstadt). — Berliner Lokal-Anzeiger. 24. 5. 1908.

(4558) Saward, W. T.: William Shakespeare. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 363 (M. Förster).

(4564) Shakespeare-Library, The. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 360 (M. Förster).

(4565) Shaw, Bernard: Dramatic Opinions and Essays with an Apology. 1907.
Rez.: Das literarische Echo. Jg. 10. H. 7. Sp. 469ff. (Max Meyerfeld).

(4567) Smith, Francis A.: The Critics versus Shakspere. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 362 (M. Förster).

(4572) St. John, Christopher. Ellen Terry. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.- Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 345 (R. Fischer).

(4576) Stopes, Charlotte C.: Shakespeare's Warwickshire Contemporaries. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 350ff. (A. Brandl).

(4582) Tucker, T. G.: The Foreign Debt of English Literature. 1907.
Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 14. Sp. 470 (L. Fränkel). — Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 280f. (H. Jantzen).

(4583) Tunison, J. S.: Dramatic Traditions of the Dark Ages. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 315f. (A. Brandl).

(4584) Wood, Stanley: Studies of Shakespeare's Characters. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 362 (M. Förster).

(4592) Shakespeare, W.: «Hamlet», erkl. von H. Fritsche, neu hrsg. von H. Conrad. 1907.
Rez.: Englische Studien. Bd. 39. 1908. S. 114—119 (G. Sarrazin).

(4602) Meier, K.: Klassisches im Hamlet. 1907.
Vgl. Deutsche Literaturzeitung. 1908. Sp. 1207. — Englische Studien. Bd. 39. 1908. S. 120ff. (R. K. Root).

(4609) Shakespeare, William: First Part of King «Henry IV.». Hrsg. von Gustav Kröger. 1907.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 19. 1908. No. 4. S. 113ff. (Joh. Ellinger). — Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. VI. H. 6 (H. Jantzen). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 340ff. (F. W. Moorman).

(4613) Shakespeare, W.: «Julius Caesar». Für den Schulgebrauch hrsg. von August Sturmfels. 1907.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 19. 1908. No. 4. S. 113ff. (Joh. Ellinger). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 340ff. (F. W. Moorman).

(4622) Shakespeare, W.: «Macbeth» erklärt von H. Conrad. 1907.
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. VI. H. 6 (H. Jantzen). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 19. 1908. No. 2. S. 57f. (K. Lincke). — Modern Language Teaching. Vol. 4. 1908. S. 62f. — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 340ff. (F. W. Moorman).

(4623) Shakespeare, William: The Tragedy of «Macbeth». Hrsg. von H. Dhom. 1907.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 19. 1908. S. 115 ff. (K. Lincke). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 340 ff. (F. W. Moorman).

(4629) Strasser, J.: Shakespeare als Jurist. 1907.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1908. Sp. 367. — Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 13. Sp. 411 f. (H. Gross). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 330 ff. (R. Eberstadt).

(4630) Heine, G.: Shakespeares «Sommernachtstraum» und «Romeo und Julia». 1907.
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 556 ff. (O. Glöde).

(4634) Hauschild, G. R.: Verhältnis von Goethes Romeo und Julia zu Shakespeares gleichnamiger Tragödie. 1907.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1908, No. 40 (A. v. Weilen).

(4644) Bertram, Franz: Die Timonlegende, eine Entwicklungsgeschichte des Misanthropentypus in der antiken Literatur.
Diss. phil. Heidelberg 1907. (99 S.)
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. Jg. 29. 1908. Sp. 475 ff. (W. Süss).

(4654) Ricken, Wilhelm: Perlen englischer Poesie von Shakespeare bis Tennyson. 1906.
Rez.: Englische Studien. Bd. 39. 1908. S. 443 (O. Schulze).

(4656) Alafberg, Fr.: W. H. v. Dalberg als Bühnenleiter. 1907.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1908. Sp. 162. — Literarisches Zentralblatt. 1908. Sp. 948 f. (M. K[och]).

(4657) Alvor, Peter: Das neue Shakespeare-Evangelium. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 363 f. (M. Förster). — Das 20. Jahrhundert (Augsburg). 1908. No. 11. — Deutsche Revue (Stuttgart). Juli 1908 (H. C[onrad]).

(4660) Arnold, R. F.: Das moderne Drama. 1907.
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 78 (H. Jantzen).

(4668) Bleibtreu, Karl: Der wahre Shakespeare. 1907.
Rez.: Preußische Jahrbücher. Bd. 131. 1908. S. 147 (H. Conrad).

(4679) Dorrinck, A.: Die lateinischen Zitate in den Dramen der wichtigsten Vorgänger Shakespeares. 1907.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 19. 1908. S. 144 ff. (K. Lincke).

(4712) Joachimi-Dege, Marie: Deutsche Shakespeareprobleme . . . 1907.
Rez.: Neue philologische Rundschau. 1908. H. 10. — Zeitschrift f. Ästhetik. Bd. III. S. 297 ff. (R. M. Werner). — Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. S. 181 (H. Jantzen). — Münchener Neueste Nachrichten. 1908. Beilage 23 (K. Hoffmann). — Studien zur vergl. Literaturgeschichte. Bd. VIII. 1908. H. 3 (K. Richter). — Archiv f. d. Studium der Neueren Sprachen. Bd. 120. 1908. S. 440 (A. Brandl). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 329 f. (E. Dowden). — Hungarian Shakespeare Magazine. Vol. 1. 1908. S. 130 ff. (G. Heinrich). — Neue Zürcher Zeitung. 24. 1. 1908 (F. H. Schwarz).

(4714) Keckeis, Gustav: Dramaturgische Probleme. 1907.
Rez.: Studien zur vergl. Literaturgeschichte Bd. VIII. 1908. H. 3 (W. Bormann).

(4724) Lederer, Franz: Die Ironie in den Tragödien Shakespeares. 1907.
Rez.: Zeitschr. für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 82 f. (H. Anders). — Neue philolog. Rundschau. 1908. H. 15.

(4731) Maas, Herm.: Äußere Geschichte der englischen Theatertruppen in dem Zeitraum von 1559—1642.
Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1908. Sp. 1713 ff. (A. Eichler). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 364 f. (M. Förster).

(4734) Neubner, Alfred: Mißachtete Shakespeare-Dramen. 1907.
Rez.: Neue philolog. Rundschau. 1908. H. 11 (H. Jantzen). — Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 3. Sp. 98 ff. (M. Lederer). — Deutsche Literaturzeitung. 1908. No. 41. Sp. 2568. — Vgl. Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 10. Sp. 355 ff. — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 343 ff. (R. Fischer). — National-Zeitung (Berlin). 5. 4. 1908. (H[ans] L[andsberg]).

(4756) Sieper, Ernst: Shakespeare und seine Zeit. 1907.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1908. Sp. 1380 f. (Fr. Brie). — Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 283 f. (H. Jantzen). — Englische Studien. Bd. 40. 1908. H. 1. S. 114 f (R. K. Root). — Zeitschrift für die österr. Gymnasien. Jg. 59. 1908. S. 731—732 (Alb. Eichler). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 44. 1908. S. 324 f. (R. Fischer). — Hungarian Shakespeare Magazine. Vol 1. 1908. S. 137 ff. (G. Heinrich). — Münchener Neueste Nachrichten. 28. 3. 1908 (H. v. Gumppenberg).

(4759) Ten Brink, B.: Shakespeare. 3. Aufl. 1907.
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 470f. (H. Jantzen).

(4768) Wegener, Rich.: Die Bühneneinrichtung des Shakespeare'schen Theaters. 1907.
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 81f. (H. Jantzen). — Literaturblatt für german. u. roman. Philologie. 1908. No. 2. Sp. 60f. (R. Ackermann). — Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 42. Sp. 1361ff. (R. C[onrad]). — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 327ff. (W. Keller).

(4774) Wolff, Max J.: Shakespeare 1907—08.
Rez.: Rheinisch-Westfälische Zeitung. 1908. No. 68 (W. Eggert-Windegg). — Neue Zürcher Zeitung. 1908. No. 56 (F. H. Schwarz). — Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 281f. (H. Jantzen). — Literaturblatt für german. und roman. Philologie. 1908. No. 1. Sp. 11ff. (R. Ackermann). — Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Bd. XXVI, H. 11/12 (Ph. Wagner). — Literarisches Zentralblatt. 1908. No. 4 (M. Lederer). — Das humanistische Gymnasium. Jg. 18. H. 6 (O. Jäger). — Zeitschrift für die österr. Gymnasien. Jg. 59. 1908. S. 507—508. — Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 320ff. (G. B. Churchill). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 121. 1908. S. 164f. (R. Fischer). — Monatsschrift für höhere Schulen. Jg. 7. 1908. S. 110—112 (M. Wohlrab). — New Yorker Staatszeitung. 16. 2. 08 (Th. Achelis).

(4791) Duval, G.: Londres au temps de Shakespeare 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 335 (W. Dibelius).

(4793) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas. Bd. 16. 17. 18. Ben Jonson's Every Man out of his Humour. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 374f. (M. Förster).

(4799) Bagnoli, Teresina: Shakespeariana. 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Bd. 44. 1908. S. 360 (M. Förster).

MISZELLEN

285* Abrahams, Aleck: The Shakespeare Memorial.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 246f. — Dazu W, Jaggard ebda. S. 332. — Abrahams Antwort ebda. S. 392.

286* Book Prices Current: A Record of the Prices at which Books have been sold at Auction; from October 1907, To July 1908. Being the Season 1907—1908. Vol. XXII. London, Elliot Stock, 62 Paternoster Row, E. C. 1908. (796 S.) 8°

Daraus *First Folio* (v. J. 1623):

1. Mr. William Shakespeares Comedies. | Histories & | Tragedies. | Published according to the True Originall Copies. | Portrait by M. Droeshout on title. (Title and opposite leaf of verses rebacked (old) and some plain pieces of margin mended, some portions of the plain margins of the other preliminary leaves stained and mended, the reverse margin of the dedication leaf partly cut close and four letters slightly cut into, half of the T beginning Jonson's verses cut off, several lower margins of the text water-stained and some upper corners mended, text of dd. 3 has 17 lines slightly injured, headline of page 2 and damaged, several small rust-holes, stains and grease spots, and some letters rendered defective thereby), contemporary calf, with 5½ blank fly-leaves, measures generally 13 in. by 8¼ in. London | Printed by Isaac Jaggard and Ed. Blount 1623 | (Colophon, Printed at the Charges of W. Jaggard Ed. Blount, J. Smithweeke and W. Aspley, 1623) fol. 37 (No. 2975) Edwards, £ 2025
   [In this copy Vi is marked Vv, which does not occur in all copies. Later M. S. readings in some margins. — Catalogue]
2. Comedies, | Histories & | Tragedies | (Droeshout portrait), London, | Printed by Isaac Jaggard and Ed. Blount. 1623.) (At End:) Printed at the Charges of W. Jaggard, Ed. Blount J. Smethweeke | and W. Aspley, 1623 (232). (No. 5141)
   [12¼ by 7⅞ in.; Ben Jonsons verses guarded, one corner of title in facsimile, corners of title and a few leaves mended and last leaf edged and 4 letters restored in facsimile. — Catalogue]

First Folio (Reprints):

1. The first collected Edition (1623) reproduced in exact facsimile by H. Staunton, portrait, morocco extra, by Rivière Day & Son, 1866, folio. (No. 8546) Young, £ 5
2. Comedies, Histories and Tragedies, facsimile of the first folio edition from the Chatsworth copy, Introduction and Census by Sidney Lee, limited issue, signed, rough calf, uncut, Oxford Clarendon Press, 1902, folio. (No. 633) Bull, £ 3 11 s.
3. Facsimile of the First Folio, by Sidney Lee, signed uncut, Oxford 1902, folio. (No. 2578) Edwards, £ 3, 6 s.
4. Comedies, Histories and Tragedies, a reproduction in facsimile, by Sidney Lee, rough calf, uncut, Oxford 1902, folio. (No. 4025) Power £ 4, 12 s. 6 d.
5. The National Shakespeare, a facsimile of the text of the first folio, illustrated by Sir Noel Paton, India Proofs, 3 vol., morocco, uncut (published at £ 15, 15 s.) McKenzie, n. d. folio. (No. 2278) Morgan, £ 1, 10 s.

6. The National Shakespeare, a facsimile of the text of the first folio, illustrated by Sir Noel Paton, India proofs, 3 vol. morocco, uncut McKenzie n. d. folio (No. 4313 Pounds, £ 1, 9 s.
7. The National Shakespeare, being a facsimile of the first folio of 1623, plates by Noel Paton, 3 vol., morocco t. e. g., Mackenzie folio. (No. 3564) Britnell, £ 1, 6 s.

Second Folio (v. J. 1632):

1. The second folio (wanted title, leaf of verses and dedication, 3 preliminary leaves repaired) — Tempest to the Winter's Tale, pages 1 to 303 (276 and 304 blank) — King John to Henry IV. pages 1 to 100 (leaf containing epilogue, and actors names) — Henry V. to Henry VIII. pages 69 to 232 — Troylus and Cressida, pages 1 to 16[illegible] 209 to 388 with the usual misprints, tall and wide copy, old calf, rebacked (16[illegible]2). (bought at Dr. Brewer's sale, in 1879, for £ 5, 10 s) (No. 1265) Maggs £ 7, 5 s.
2. Comedies, Histories and Tragedies, the second impression, portrait by Droeshout on title, facsimile of the text on title, and of the verses by Ben Jonson opposite (first leaf and 3 at end imperfect and mended some leaves stained), calf, (rebacked), T. Cotes for R. Allot, 1632, folio. (No. 2672) Barnard, £ 25
3. Comedies, | Histories, | and Tragedies,) the second impression, portrait by M. Droeshout on title with verses opposite, lower corner of N 2 defective, injuring 14 lines, d 6 split, split in r 2, plain corner cut off ss 3, split in bbb 4, some stains and rust spots, writing on blank sides of the verses and Q 6 ($12^{7}/_{8}$ in. by $8^{1}/_{2}$ in.), original panel calf Printed by Tho. Cotes for Robert Allot, 1632. [At end, Printed by Thomas Cotes, for John Smethwick, William Aspley, Richard Hawkins, Richard Meighen and Robert Allot, 1632) folio. (No. 2845) Hopkins, £ 115
4. Mr. William | Shakespeare's | Comedies, | Histories and | Tragedies |. Published according to the True Original Copies. | The Second Impression. | Title with Droeshout's portrait, with verses opposite, the margins of the portrait and text of title cut, backed and mended, a mend in Vi and a letter or two injured, fore edges in Y 3—4 rough, a few old staines and soils and splits and a minute hole here and there, original calf, London | Printed by Tho. Cotes for John Smethwick, and are to be sold at his shop in Saint Dunstans Church-Yard, 1632 | [Colophon, Printed at London by Thomas Cotes, for John Smethwick, William Aspley, | Richard Hawkins, Richard Meighen and Robert Allot, 1632] folio. (No. 2976) Leighton, £ 98

   [Had the imprint below the portrait of Cotes from Smethwick. $13^{1}/_{4}$ in. by 8 in. — Catalogue]
5. Comedies, Histories and Tragedies, the second impression (leaf of verses repaired), the line «to the Reader», in facsimile, $13^{1}/_{4}$ in. by $8^{1}/_{2}$ in., morocco extra, Printed by Tho. Cotes for Robert Allot, 1632 folio. (No. 3286) Arnold, £ 100

   [One of the few Copies, which have the title and the leaf beginning «Upon the Effigies», printed upon thick paper — Catalogue]
6. Comedies, | Histories and | Tragedies | [Droeshout Portrait]. London, | Printed by Tho. Cotes for Robert Allot, 1632 | [At end:] Thomas Cotes for John Smethwick, William Aspley, Richard Meighen and Robert Allot, 1632. (No. 5142)

   [$13^{3}/_{16}$ by $8^{15}/_{16}$ in., title and verses guarded, the penultimate page edged, and last leaf mended, portions of rulings restored in facsimile]
7. Mr. William | Shakespeare's Comedies, Histories | and Tragedies. | The Second Impression. | the Perkins copy (title thickened and inner margin repaired), (measures 13 by $9^{1}/_{8}$ in.), morocco extra, Printed by Tho. Cotes for Robert Allot, and are to be sold at the Sign | of the Black Beare | in Pauls Churchyard, 1632 folio. (No. 7907) Edwards £ 137
8. Mr. William | Shakespeares | Comedies, | Histories, and | Tragedies, | the second impression, | Droeshout portrait on title (backed and defective), verses opposite (wanted last leaf, a few stains), $12^{1}/_{2}$ by $8^{1}/_{2}$ in.) modern morocco g. e. Printed by T. Cotes, for Robert Allot, at the Blacke Beare, in Pauls Church-Yard 1632 folio. No. 9140. Dobell £ 31

Third Folio (v. J. 1664):

1. Mr. William | Shakespear's | Comedies, Histories and Tragedies. | Published according to the true Original Copies. | The Third Impression. | Portrait by Droeshout with verses beneath, contemporary backing and slight mends to the portrait, mend in Tt. 6, a few rust-holes, with some rough edges, contemporary calf ($13^{1}/_{2}$ in. by $8^{1}/_{2}$ in.) London, printed for P. C. (Philip Chetwind) 1664, folio. (No. 2977) Robson, £ 525
2. Comedies, | Histories |, and Trsgedies [blank space], London, | Printed for Philip Chetwinde, 1663 | (No. 5143)

   [$13^{1}/_{2}$ by $8^{5}/_{8}$ in., with Ben Jonson's verses opposite title in large type, title guarded and top margined, verses guarded and bottom margined, and dedication and last leaf guarded and bottom margined, and dedication and last leaf guarded. A rare issue of the third edition, bearing the 1663 imprint, and as originally issued without the portrait and the seven spurious plays. The above copy has, however, these latter inserted]

Fourth Folio (v. J. 1685):

1. Comedies, Histories and Tragedies, the fourth edition, portrait by Droeshout, cut round and inlaid (last leaf defective and mended), morocco gilt, g. e. by Pratt, H. Herringman, E. Brewster, and R. Bentley, 1685. folio. (No. 2673) Underwood, £ 34
2. Comedies, | Histories | and Tragedies |, portrait after Droeshout and verses opposite title, morocco gilt (Harleian style), g. e. by Rivière ($13^{3}/_{4}$ by $8^{3}/_{4}$ in.), H. Herringman, E. Brewster and R. Bentley, 1685 (No. 2734) Hopkins, £ 65
3. Mr. William Shakespear's | Comedies |, Histories | and Tragedies |. The Fourth Edition |. Portrait by Droeshout with verses beneath opposite title, a split in *Ddd. 6 and a few small rust-holes ($14^{1}/_{4}$ in. by 9 in.), original calf with four original fly-leaves at be-

ginning and end (joints cracked), London. | Printed for H. Herringman, E. Brewster and R. Bentley at the Anchor in the | New Exchange, the Crane in St Pauls Church-Yard, and in | Russel Street Covent Garden, 1685. folio. (No. 2978) Watts, £ 82

[Printed on paper imported from Holland, and has the paper-maker's water-mark and name «Van Duvantegard» on title]

4. Comedies, Histories and Tragedies, fourth edition, portrait by Droeshout, cut round and inlaid (last leaf defective and mended), (13¾ by 8¾ in.), morocco, g. e., by Pratt, H. Herringman, E. Brewster and R. Bentley, 1685 (No. 4489) Dobell, £ 40
5. Comedies, | Histories, | and | Tragedies |, the fourth edition, [woodcut ornament], London |, Printed for H. Herringman, E. Brewster and R. Bentley, at the Anchor in the | New Exchange the Crane in St. Pauls Church-Yard, and in | Russel-Street, Covent Garden 1685 | (No. 5144) [14 by 9 inches, in fine condition]
6. Mrs. William Shakespear's Comedies, Histories and Tragedies, fourth edition, portrait by Droeshout, with verses by Ben Jonson beneath, having a cut copy of the portrait from the second folio, 1632, with the imprint of Thos. Cotes for Robert Allot pasted on blank verso of the third leaf (wanted the Dedication leaf, the portrait and first few leaves repaired and several other leaves defective or stained) old calf (rebacked), Printed for H. Herringman, E. Brewster and R. Bentley, 1685 folio. (No. 6052) £ 23
7. Mr. William Shakespear's | Comedies, | Histories | and Tragedies, | the fourth edition, | portrait by Droeshout with Verses beneath opposite title in facsimile (lown outside corner of first leaf of text mended, injuring 2 letters on reverse, outside plain margin of *, Eee 4—5, and a few at end mended, some stains and rust spots), morocco extra (13 by 8½ in.), g. e. by Lloyd & Wallis, Printed for H. Herringman and are to be sold by Joseph Knight | and Francis Saunders, at the Anchor in the Lower Walk | of the New Exchange, 1685 folio. (No. 7881) Sidney, £ 36
8. Mr. William Shakespear's | Comedies | Histories, | and Tragedies, | the fourth edition, portrait by Droeshout, with verses beneath, opposite title, (4 lines jagged), a hole in page 23 makes 3 letters defective, 4 lines erased by pen, with two blanks in front and 1 at end (14¼ by 9⅛ in.) original calf, Printed for H. Herringman, E. Brewster and R. Bentley at the Anchor in the New Exchange, the Crane in St. Pauls Church-Yard, and in Russel Street Covent Garden 1685. folio. (No. 7908) Quaritch, £ 52
9. Mr. William Shakespear's | Comedies, | Histories | and | Tragedies | fourth edition (wanted portrait, hole in folio 7—8, 2 leaves damaged at end) half calf, London, printed for H. Herringman etc. 1685. folio. (No. 9501) Cheesman, £ 22

Poems:

1. Poems, first edition, original sheepskin binding with half morocco or roan back, with blind stamped initials, J. B., portrait by Wm. Marshall, with the verses taken from Ben Jonson, Printed at London by Tho. Cotes, and are | to be sold by John Benson, dwelling in | St. Dunstans Churchyard 1640, 8 vo. (No. 2846) Pickering £ 260

[A fine, perfect and genuine copy, measuring 5½ in. by 3¼ in., with the two titles and four original blank fly-leaves. The binding had the initials (J. B.) of the publisher, John Benson. In the first fly-leaf is the signature «Will. Bent, Rome, 166⅛»]

2. A collection of Poems, in Two Volumes edited by Charles Gildon, 2 vol. in 1, old calf, Printed for Bernard Lintott in Fleet-Street, n. d. 1709 (?) crown 8 vo. (No. 2974) Maggs, £ 5 12 s. 6 d.
3. Poems, portraits of Shakespeare by S. Harding and two others, morocco extra, silk doublures, g. e. Printed for E. Jeffery, n. d. 1798. imperial 8 vo. (No. 5209) Quaritch, £ 3 — 17 s — 6 d.
4. Poems, and Pericles, a Play, facsimile reprint of the first edition, Introduction by Sidney Lee, limited edition, signed by the editor, rough calf, uncut, Oxford, 1905. 4° (No. 634) Edwards, £ 1 5 s
5. Poems and Pericles, Facsimile Reproduction of the First Editions, with Introductions, etc. by Sidney Lee, rough calf, uncut, in case, Oxford 1905, 4° (No. 4024) N. G. Allen, £ 1. 16 s.
6. Poems, 1903, 8 vo. (No. 5521) 7s.

Songs and Sonnets, coloured plates by Gilbert, and cuts, cloth 1862 (No. 1446) Janson, £ 1 1 s.

Sonnets, 1899, 8 vo. (No. 5511) 9 s.

Venus und Adonis — Lucrece — The Passionate Pilgrim — Pericles — Sonnets, facsimiles of the first editions, by Sidney Lee, 5 vol., vellumties, Clarendon Press, 1905. 4° (No. 3097) Smedley, £ 3.

Plays, Facsimile of the Rare Original Editions, by C. Praetorius, v. y. 4° (No. 8549) Hill. £ 10 10 s.

Works (by and once attributed to): Arden of Faversham. The | Lamentable | and True Tragedy | of Master Arden of | Feversham in Kent, third 4° edition (36 leaves, including title, signatures A—J), perfect and sound copy, russia, E. Allde, 1633, small 4° (No. 7935) Pickering, £ 18 10 s.

Cromwell. The | True Chronicle Hi- | storie of the whole life and death | of Thomas Lord Cromwell, first edition 27 leaves, including title, signature A—G 3 in 4's (title soiled and mended, reverse of A 2 and recto of A 3 soiled, last leaf backed and defective, some old stains), Imprinted at London for William Jones, and are | to be solde at his house neere Holburne con- | duict at the Signe of the Gunne, 1602 small 4° (No. 2967) Quaritch, £ 222

Cromwell. The True Chronicle Hi- | storie of the whole life and death | of Thomas Lord Cromwell, second edition, 27 leaves, signatures A—G 3 in 4's (a few age-stains, title written on, corner of G 2 mended and the catchword defective), 7⅛ in. by 5 in.), London, | printed by Thomas Snodham, 1613, small 4° (No. 2968) Quaritch, £ 40

Hamlet, 50 leaves, besides title and a blank following it, signatures B—O 2 in 4's, stains and rust spots, figure sums written on reverse of N 4 (7 by 5¼ in.) At Lon-

don, | printed for John Smethwicke, and are to be sold at his shoppe | in Saint Dunstans Church-Yard in Fleetstreet | Under the Diall, 1611, small 4° No. 2395 Sotheran, £ 400

[The fourth quarto. The text is perfect. Title copy, £ 23 in 1874]

Hamlet, 52 leaves, signatures A—N 4, including title, stained, title mended, piece of A 2 mended (7 in. by 5¼ in.), signature of «Matthew Wighaloger his Booke» on title, London | printed by R. Young for John Smethwicke, and are to be sold at his Shop in Saint Dunstans Churchyard in Fleet Street | under the Diall 1637, small 4° (No. 2594) Sotheran, £ 60

Henry IV. [part i] The | Historie | of | Henry the Fourth, 40 leaves, signatures A—K in 4's, including title (7½ in by 5 in) the seventh of the orginal 4° editions, London, | printed by John Norton, and are to be sold by | William Sheaves, at his shop at the great south doore | of Saint Pauls-church and in Chancery-Lane, | neere Serjeantes Inne, 1632. small 4° (No. 2955) Sotheran, £ 66

Henry V. The | Chronicle History | of Henry the Fifth, 28 leaves, including title and a blank at end for G 4 (signatures A—G), Printed for T. P. (T. Pavier) 160[illegible] small 4° (No 2956) Sotheran £ 104

[The third of the original quarto editions. Shakespeare's name does not appear on the title of this edition]

King John. The | First and Second Part of | the troublesome Raigne of | John King of England, 46 leaves, signatures A—M 2 in 4's, including two titles (the 3 last leaves soiled and the headlines cut into and one plain corner mended), (7⅛ in. by 5 in.), the third of the original unauthentic quarto editions, London, | printed by Aug. Mathewes for Thos. Dewe, and are to | be sold at his shop in St. Dunstanes Church-| Yarde in Fleet Street, 1622, small 4° (No. 2958) Sotheran, £ 60

King Lear. M. William Shake-speare | His | True Chronicle History of the life | and death of King Lear, 44 leaves, signatures A—L in 4's, including title, Printed for Nathaniel Butter, 1608 small 4° (No. 2959) Sotheran, £ 200

Locrine. The | Lamentable Tragedie of | Locrine, the eldest sonne of King Brutus, 40 leaves, signatures A—K in 4's, wanted A j a blank before title (title backed and mended, small holes in 3 leaves, margin of last leaf pieced, some old stains), (6⅞ in. by 5 in.) London, | printed by Thomas Creede 1595, small 4° (No. 2696) Quaritch. £ 120

Loves Labours Lost, the second 4°, 38 leaves, signatures A—K 2 in 4's, a few stains and 2 pages scribbled on (7⅛ in. by 5 in.), London, printed by W. S. for John Smethwicke, and are to be | sold at his shop in Saint Dunstone Churchyard under the Diall | 1631, small 4° (No 2962) Quaritch, £ 201

Merchant of Venice, first edition, morocco extra, g. e. by C. Lewis, J. Roberts, 1600, small 4° (No. 5147) Frank. £ 290

[This copy is, but for the bottom corner of the title being in facsimile, and a small hole in signature B 1 (defacing one letter on each side), in faultless condition, clean and with very good margins, measuring 7⅛ by 5⅛ inches. The work contains signatures A—K in 4's, or 40 leaves in all, without pagination]

Merry Wives of Windsor, the second 4°, 28 leaves including title, signatures A—G in 4's a few old stains (7⅛ in. by 5¼ in.) «Printed for Arthur Johnson, 1619,» small 4° (No. 2963) Sotheran, £ 160

A Midsummer-Night's Dream, 24 silhouettes by P. Konewka, morocco extra, 1868; 4° (No. 9320) Maggs, £ — 13 s.

The Passionate Pilgrim, by T. S. Moore, morocco extra, uncut, 1896. 8 vo. (No. 5491) Sotheran, £ 1, 16 s.

Pericles, the third 4°, title and 33 leaves, signatures R—Bb (j) in 4's, the title not included in the signatures, Printed for T. P. (Thomas Pavier), 1619, small 4° (No. 2964) Sotheran, £ 165

Poems and Pericles, Facsimile Reproduction of the First Editions with Introductions, etc. by Sidney Lee, rough calf, uncut, in case, Oxford 1905. 4° (No. 4024) E. G. Allen, £ 1 16 s.

The | Puritaine, | or the Widdow of Watling-Streete, first edition, probably written by Wentworth Smith, 32 leaves, including title, signature A—H in 4's, A j a blank wanted (old stains and soils, some headlines cut into, plain margins of G 4 mended), (6⅞ in. by 4⅞ in.) Imprinted at London by G. Eld, | 1607, small 4° (No. 2971) Quaritch £ 72

The | Tragedie of King | Richard the Se- | cond, | by William Shakespeare | third 4° edition (K 2—3 wanted, otherwise perfect) Printed by Mathew Law, .. in Paules Church-yard at the Signe, of the Foxe, 1615 — Dekker (Thomas). The Whore of Babylon, first edition (some margins cut into, the top margin of last leaf defective), N. Butter, 1607 — Heywood (Thomas). The Golden Age, first edition, leaves tender, 4 defective), Wm. Barrenger in Pauls, 1611 — The Silver Age, first edition, with the blank for £ 2 (damp stained), Nich. Otes and sold by B. Lightfoote in Graies Inn Lane, 1613 — The Brazen Age, first edition (imperfect, beginning on C, 2 leaves defective and to others wanted), ib., 1613 — Lingua, or the Combat of the Tongue (by Anthony Brewer), several margins defective), N. Okes for S. Waterson, 1617 — Holyday (Barten). Technogamia, or the Marriages of the Arts, W. Stansby for John Parker, 1618 — Albumazar (by Mr. Tomkis of Cambridge), N. Okes, 1634 — Cartwright (William). The Royall Slave, first edition, Oxford, W. Turner for T. Robinson, 1639 in 1 vol., roan gilt, smal 4° (No. 9104) Quaritch, £ 106

King Richard III. The | Tragedie | of | King Richard | the Third, 46 leaves, signatures A—M2 in 4's, some stains two plain margins pieced (7⅛ in. by 5 in.) London, | Printed by John Norton, and are to be sold by Mathew Law, | dwelling in Paul's Church-Yeard, at the signe of the | Foxe, neere St. Austins Gate, 1629, small 4° (No. 2960) Sotheran, £ 115

King Richard III. The | Tragedie | of | King Richard | The Third, 46 leaves, signatures A—M 2 in 4's some inkstains on title and stains in the text, signature ℔ 3 and headline of ℔ 4 cut into, split in K 2 mended (7 by 5 in.), London, | Printed by John Norton, 1634 small 4° (No. 2961) Sotheran, ℔ 68

Romeo and Juliet, the second 4°, 46 leaves, including title and prologue, signatures A—M 2 in 4's, wanted Street F (title backed and mended but no text injured, blank margin of M i mended M 2 backed, corners mended, headline and text two lines injured, stains) London, | printed by Thomas Creede for Cuthbert Burby, and are to | be sold at his Shop neere the Exchange, | 1599, small 4° (No. 2965) Sotheran, ℔ 165

Romeo and Juliet, 44 leaves, including title, signatures A—L in 4's (title mended, some stains, corner of F 4 mended injuring 9 lines of text, plain portion of last leaf mended), (5 in. by 7 in.), London, | printed by R. Young for John Smethwicke and are to be sold at | his Shop in St. Dunstans Church-Yard in Fleetstreet | under the Dyall, 1637, small 4° (No 2966) Sotheran, ℔ 40

Oldcastle. The First Part | of the true & hono- | able history of the Life of | Sir John Old-Castle, the good | Lord Cobham, first edition, 40 leaves, A—K, in 4's (a few old stains), (7 in. by 5¼ in.), some old MS. notes etc. in margins. London, printed for T. P. [Thomas Pavier], 1600, small 4° (No. 2970) Pickering, ℔ 57

The Taming of the Shrew, the first and only 4° edition after its appearance in the first Folio (wanted title-page, first page badly damaged and stained throughout) unbound, Printed by W. S. for John Smethwicke, 1641, 4° (No. 6578) Sotheran, ℔ 15

The Two Gentlemen of Verona, vol. 1, prepared for the stage, «The property of W. C. Macready, Esqu., but marked and corrected as performed at the Theatre Royal at Drury Lane, 29th Dec., 1831», half calf, n. d., 8 vo. (No. 458) Maggs, ℔ 5 5 s.

[Note on fly-leaf «This Play was acted at the Theatre Royal, Drury Lane, by Command of His Majesty the King of Prussia, who honoured the Theatre with his presence on the occasion 31st Jan., 1842, under the Management of W. C. Macready, Esq.»]

The Two Noble Kinsmen, first edition, Printed at London by Tho. Cotes for John Waterson ... 1634. — The Tragedy of Thierry, King of France [by Fletcher and Massinger] (headlines cut), Printed for Thos. Walkley, 1621, together in 1 vol., half calf, small 4°, 6⅞ in. by 4⅞ in. (No. 1665) Dobell, ℔ 15

The | Two | Noble | Kinsmen, first edition, 46 leaves, including title and leaf of Epilogue, signatures B—M (after title in 4's (bottom line with date cut off title, several leaves wormed), Printed at London by Tho. Cotes for John Waterson, at the Crowne in Paules Churchyard, 1634, small 4° (No. 2972) Quaritch, ℔ 62.

Venus and Adonis, by Sidney Lee, originals boards, uncut, Oxford, 1905, 4° (No. 2579) Dobell, 10 s.

Venus and Adonis — Lucrece — The Passionate Pilgrim — Pericles — Sonnets, facsimiles of the first editions, by Sidney Lee, 5 vol., vellum ties, Clarendon Press 1905, 4° (No. 3097) Smedley, ℔ 3

Henry VI. [parts ii–iii]. The | Whole Contention | betweene the two Famous | Houses, Lancaster and | Yorke, 2 parts in 1 vol., 64 leaves, A—Q in 4's (a hole in Qj, a few stains), (7 in. by 5⅛ in.), Printed at London for T. P. (Thos. Pavier), n. d. 1619, small 4° (No. 2957) Sotheran, ℔ 120

A | Yorkshire | Tragedie. | Not so New, as Lamentable | and True, second edition, 15 leaves, including title, signatures A—D 2 in 4's, title not included in the signatures (7 in. by 5¼ in.), Printed for T. P. (Thomas Pavier), 1619, small 4° (No. 2973) Leighton, ℔ 71

Dramatick Writings, Bell's edition, Large Paper, portraits and plates, 20 vol., morocco gilt, fine set, 1786, 8 vo. (No. 4490) Maggs, ℔ 6, 7 s 6 d.

Works, by Steevens, Boydell's edition engravings, 9 vol., old morocco extra g. e., 1802, folio (No. 1362) L. K. Bruce, ℔ 18

Dramatic Works, Boydells edition, engravings after Stothard, Vestall etc., 9 vol., calf gilt, m. e., Bulmer, 1802 — Prefaces of Pope and Johnson to the Works, in boards, uncut, together 10 vol. folio. (No. 1932) Parsons, ℔ 4 4 s.

Dramatic Works. Boydell's edition, 100 engravings by Stothard, etc., 9 vol., half russia, m. e. 1802, royal folio. (No. 4161) Hill, ℔ 3 15 s.

Dramatic Works, Boydell's edition, 100 plates, 9 vol., russia extra, 1802, folio. (No. 7337) Harford, ℔ 4 15 s.

Works. The Cambridge Shakespeare, edited by W. A. Wright, 9 vol., original cloth, uncut, 1891—93, royal 8 vo. (No. 2577) Askew, ℔ 2 17 s.

Comedies, Histories and Tragedies, edited by Edward Capell, 10 vol., morocco gilt, 1767, 8 vo. (No. 6435) Sotheran, ℔ 4 15 s.

Comedies, Histories and Tragedies by E. Capell, 10 vol., half calf, uncut J. and R. Tonson (1767—68). 8 vo. No. 6828 Maggs, ℔ 1 12 s.

Plays, edited by J. Payne Collier (58 copies privately printed), complete in 8 vol., original wrappers bound up, nearly uncut, half calf, 1878, 4° (No. 9319) Maggs, ℔ 8 15 s.

Works, by Dyce, portrait, 9 vol., treecalf gilt, g. e., 1875, 8 vo. (No. 5605) Edwards, ℔ 2 16 s.

Works, by A. Dyce, portrait, 9 vol., calf extra, g. e, by Rivière, 1866—67, 8 vo. (No. 6054) Walford, ℔ 3 3 s.

Works, edited by Howard Furness, 13 vol., cloth, t. e. g., Lippincott, 1877—1901, 8 vo. (No. 6053) G. H. Brown, ℔ 4

Works (by Sir John Hammer), portrait and plates, 6 vol., russia (some joints cracked), Oxford, 1744, 4° (No. 6686) Edwards, ℔ 1 8 s.

Plays, 21 vol., half calf, Johnson, Stevens, Reed and Malone, 1813, 8 vo. (No. 457) Maggs, ℔ 10 5 s.

Plays, by Johnson, Steevens and Reed, portraits and plates inserted, 15 vol., russia, 1793, 8 vo. (No. 1142) E. Parsons, £ 1 12 s.

Plays, by Johnson and Steevens, Glossarial Index, etc., the series of Harding's portraits inserted, 19 vol., morocco gilt, g. e., 1793, 8 vo. (No. 1867) Young, £ 14 5 s.

Plays, by Johnson, Steevens and Reed, portraits and plates, 21 vol., vellum gilt, 1813, 8 vo. No. 1933) J. Bumpus, £ 3

Plays (Johnson and Steevens), designs by Thurston, 10 vol., calf extra, 1803—07, 8 vo. (No. 3287) Bumpus, £ 1 9 s.

Plays, by Johnson, Steevens and Reed (wanted the sheet, «Seven Deadly Sins», at page 404 in vol. iii) portrait, 21 vol., half calf, W. C. Macready's copy, 1813, 8 vo. (No. 4026) Sotheran, £ 12 10 s.

Plays, with notes by Johnson and Steevens, 15 vol. — The Series of Portraits and Views by Harding, 15 vol., russia, 1793, 8 vo. (No. 4310) Reader, £ 2 2 s.

Plays, by Dr. Johnson and George Steevens, fourth edition, revised and augmented by [Isaac Reed], portrait and facsimiles, extra-illustrated by the insertion of over 140 portraits, views etc., 15 vol., old morocco, g. e., 1793, royal 8 vo. (No. 5145) Frank, £ 7 5 s.

Plays (Johnson and Steevens), plates by Heath after Stothard and others, 6 vol., calf, m. e. 1807, royal 4° (No. 5732) Ellis, 8 s.

Dramatick Writings (Johnson and Steevens), Large Paper, proof portraits and plates, 20 vol., morocco gilt, g. e., Bell, 1776—88, small, 8 vo. (No. 7648) Sotheran, £ 11

Plays, by Johnson & Steevens, fourth editions, with a Glossarial Index, Large Paper, illustrated with the series of plates published by Harding, 15 vol., morocco extra, g. e., by H. Walter — Supplement to the edition published in 1778, by Johnson and Steevens, with Notes, etc., 2 vol., morocco super extra, g. e., by Riviere, 1780, together 17 vol., royal 8 vo. (No. 8547) Fraser, £ 14

Comedies, etc, edited by Charles Knight, illustrations, 6 vol., half morocco gilt, m. e., 1851—52, 8 vo. (No. 1141) Pole, 17 s.

Works, Knight's pictorial edition, 8 vol., half morocco 1838, 8 vo. (No. 3096) 16 s.

Works, Knight's pictorial edition, 8 vol., half morocco extra, New-York, G. Routledge, n. d. 8 vo. (No. 4693) Cox, £ 4 15 s.

Plays, by Malone, portrait 21 vol., calf, 1813, 8 vo. (No. 3288) Joseph, £ 1 16 s.

Plays and Poems, by Edmund Malone, best edition, portrait, 21 vol., 1821 — Notes upon some of the obscure passages in Shakespeare's Plays, by John Lord Chedworth, an autograph letter of the author inserted, 1805, calf gilt, g. e. uniform. 8 vo. (No. 9483) Edwards, £ 8 15 s.

Dramatic Works, the text of the first edition, portrait and etchings, 8 vol., half morocco, Edinburgh, W. Paterson, 1883, 8 vo. (No. 7650) Hornstein, £ 1 8 s.

Plays, Pickering's diamond edition, plates by Stothard, 11 vol., old morocco, Pickering, 1825, 8 vo. (No. 4311) Pickering, £ 1 13 s.

Plays (with Glossary) Pickering Diamond edition, Droeshout Portrait by A. Fox, and Frontispiece to each play after Stothard, on India paper, 9 vol., morocco extra, g. e., by F. Bedford, 1825, 48 mo. (No. 5146) Pickering, £ 10 5 s.

Dramatic Works, printed on India paper, portrait, and illustrations after Stothard, morocco extra, Pickering, 1826, 8 vo. (No. 7649) Walford, £ 1 7 s.

Plays and Poems, portrait, 11 vol., morocco, g. e., Pickering, 1825, small 8 vo. (No. 8548) Edwards, £ 2 19 s.

Works, by N. Rowe (with the seventh volume containing the Poems, first edition, proof plates, 7 vol., original calf, J. Tonson, 1709 — E. Curll, 1710, 8 vo. (No. 847) J. Bumpus, £ 11 15 s.

Dramatic Works, with notes by S. W. Singer, 10 vol., boards, uncut, with labels, Chiswick, 1826, royal 18 mo. (No. 49) Maggs, £ 4 15 s.

Works by S. W. Singer, 10 vol., calf antique, 1856, 8 vo. (No. 2931) Dobell, £ 1

Dramatic Works, by Singer, 10 vol., boards, uncut, with labels (vol. X. wanted pages 259—266, w. a. f.) 1826, 8 vo. (No. 3289) Edwards, £ 3 15 s.

Dramatic Works, notes by Singer, vignettes, 10 vol., old calf, Chiswick, 1826, 12 mo. (No. 4312) Bumpus, £ 4 10 s.

Plays, edited by Howard Staunton, illustrations by Gilbert, extra illustrated by the insertion of 63 portraits and plates, chiefly proofs, 3 vol., half morocco, 1858—60, imperial 8 vo. (No. 2742) Maggs, £ 3.

Twenty of the Plays of Shakespeare, by G. Steevens, 4 vol., old calf, (rebacked) 1766, 8 vo. (No. 3095) Sotheran, £ 1 10 s.

The Temple Shakespeare, frontispieces, 40 vol., limp morocco, Dent, 1901, square 12 mo. (No. 50) Hill, £ 1 12 s.

Works, Temple edition, plates, 40 vol., roan, t. e. g., 1900—1, 12 mo. (No. 2935) Browyer, £ 1 16 s.

Works, the larger Temple edition, edited by Israel Gollancz, portrait and illustrations, 12 vol., 1899—1900, 8 vo. (No. 6830) Hill, £ 1 7 s.

Vale Press. Shakespeare's Works, edited by T. S. Moore, 39 vol., cloth, lettered, 1900—3, 8 vo. (No. 3569) £ 5, 2 s 6 d.

Vale Press. Shakespeare. (W.) Works, decorations by C. Ricketts, 39 vol., original, green cloth, uncut, 1900—3, 8 vo. (No. 4048) Barnard, £ 5 10 s.

Plays and Poems, edited by Valpy, portrait and 170 outline illustrations, 15 vol., 1832—34, 8 vo. (No. 2445) Quaritch, £ 5 5 s.

Plays and Poems, edited by A. J. Valpy, portrait and plates, 15 vol., cloth, 1832, 8 vo. (No. 3630) F. Edwards, £ 2 12 s.

Plays and Poems, edited by A. J. Valpy, portrait and 170 illustrations, 15 vol., 1832—34, 8 vol. (No. 4027) Thorp, £ 2 14 s.

Works, edited by Aldis Whright (one of 500 copies on large handmade paper), 40 vol., 1893—95, imperial 8 vo. (No. 7651) Edwards, £ 5 7 s 6 d.

Alken, (H.) Shakespeare Seven Ages, 7 coloured plates and one page of text, original buff wrapper, uncut, M'Lean, 1824, oblong folio (No. 5774) Pickering, £ 2 8 s.

Alken. Shakespeare's Seven Ages, 7 coloured plates, original printed wrapper, Mc Lean, 1824, 4° (No. 6126) Hornstein, £ 1 17 s. 6 d.

Bartolozzi and Heath. Engravings to illustrate the Works of Shakespeare and Milton, half calf, 1818, royal folio (No. 3461) £ 1 14 s.

Boydell's Collection of Prints, 100 engravings, including the portraits of King George III. and Queen Charlotte, 2 vol. in 1, morocco extra, g. e. fine copy, 1802—3, atlas folio. (No. 4162) Gillespie, £ 20

Boydell's Shakespeare Gallery, 98 plates and 2 vignettes, including the Seven Ages of Man by Robert Smirke, and portraits of George III. and Queen Charlotte, 2 vol. in 1, morocco extra, g. e. 1803, atlas folio (No. 4965) Young, £ 25

Boydell's Shakespeare Gallery, 100 plates (plate XXVI, vol. 1, and plate XV, vol. ii missing), 2 vol. in 1, original morocco, J. and J. Boydell, 1803, folio. (No. 5810) Brassington, £ 9 10 s.

Boydell's Shakespeare Gallery, 100 plates including the Seven Ages of Man and the two portraits, 2 vol. in 1, atlas folio, morocco extra, J. and J. Boydell, 1803 folio. (No. 8057) £ 14

[Sold by Messrs. Hodgson on May 27th] Boydell's Shakespeare Gallery, 98 plates and 2 vignettes (wanted the «Seven Ages of Man»), 2 vol. in 1, morocco extra, 1803, atlas folio. (No. 9078) Rimell, £ 10

Bunbury. Twenty-two illustrations to Shakespeare, engraved by Bartolozzi etc., 1792—6, 4° (No. 6137) Ward, £ 3 5 s.

Crane. Illustrations to Shakespeare's Tempest, Two Gentlemen of Verona, and The Merry Wives of Windsor, engraved by Dallas, as issued, 1893—4, together three volumes, folio (No. 5387) Edwards, 18 s.

Stratford. Relics of Shakespeare, from Drawings by Mrs. Phoebe Dighton, 10 coloured lithographic plates of Shakespeare's Birthplace, Ann Hathaway's Cottage, etc. (1 plain), with leaf of text, wrapper, Published by the Author, Stratford-upon-Avon, and Ackermann and Co., London, 1835 (No. 6078) Maggs, £ 3

[These lithographs measure 6½ inches by 9½ inches and are very scarce. Eight of them without wrapper and one of them not coloured realised £ 4 10 s. at Sotheby's a little while ago.]

Douce. Illustrations of Shakespeare, first edition, illustrations, 2 vol., russia, 1807, 8 vo. (No. 2009) Tregaskis, 9 s.

Illustrated by an Assemblage of Portraits and Views, Large Paper, 149 portraits and views, half russia (broken) one plate torn and a few spotted, Harding, 1793, 4° (No. 4747) Bailey, £ 2 2 s.

Shakespeare illustrated by an Assemplage of Portraits and Views, 2 vol., morocco, g. e., Harding, 1793, 8 vo. (No. 6829) Lewine, £ 1 3 s.

Shakespeare's Historical Dramas, illustrated by Harding and others, vol. 2 in 1 morocco extra, 1811, 8 vo. (No. 9054) Hornstein, £ 1 18 s.

Stothard. Shakespeare's Seven Ages, title and seven plates by W. Bromley, coloured copy, descriptive text, original wrapper, 1799, folio. (No. 6076) £ 4 2 s 6 d.

Shakespeariana. Young Albert, The Roscius (Master Betty), Exhibited in a series of Characters from Shakespeare and other Authors, 7 coloured plates with moveable heads to form the various characters, original silk binding, S. and J. Fuller, 1811, 8 vo. (No. 6688) Dobell, £ 1

Shakespeare Society. Publications, vol. i to xlvii (vol. iii and xxxix missing 46 vol., cloth, 1841—53, 8 vo. (No. 1267) Bull, £ 8

Shakespeare-Society. Publications (wanted No. 3, 8, 34, 43) 44 vol., original cloth, 1841—51, 8 vo. (No. 1361) Sotheran, £ 6, 17 s. 6 d.

New Shakespeare Society. Transactions, 14 parts (various), 1874—92, 8 vo. (No. 4852) £ 1 9 s.

Shakespeare Society. Papers, being contributions too short in themselves for separate publication, 18 vol., calf, t. e. g. by Rivière, 1853, 8 vo. (No. 9321) Quaritch, £ 11 11 s.

Seven Ages of Man, engraved title and 7 coloured plates by Bromley, unbound, 1799, 4° (No. 4314) Brown, £ 1 15 s.

Drake, Nathan. Shakespeare and his Times, bust and facsimiles, 2 vol., calf gilt, g. e., by Clarke and Bedford, 1817, royal 4° (No. 7463) Hill, £ 2 12 s.

Clarke, M. C. Shakespeare Proverbs, with inscription, W. C. Macready, Esq., «with high consideration from his much obliged Mary Cowden Clarke», 1848 — Genuine Rejected Addresses for Drury Lane Theatre, 2 vol. original boards, uncut, 1812, 8 vo. No. 452) Reader, £ 1 18 s.

Shakespeare's Library, by J. Payne Collier, thick paper, 2 vol., morocco extra, 1843, 8 vo. (No. 8550) Bloomfield, £ 2 2 s.

Shakespeare's Library, revised by W. C. Hazlitt, large paper copy on writing paper, 6 vol., half morocco, Reeves and Turner, 1875, 8 vo. (No. 7652) Quaritch, £ 5 10 s.

Songs set to Music for three parts. Original manuscript on 20 leaves, with musical notes, old limp vellum, small oblong 4° c. 1640 (No. 7943) Quaritch, £ 22

[A manuscript, containing what may be the earliest setting of Shakespeare's song: «What shall he have that kill'd the deer». (As You Like It, Act iv, sc. 2.]

Vgl. [für 1907] The Library, New Series. Vol. 9. 1906. S. 215—218.

287* Brandl, Alois: Ein Shakespeare-Memorial für London.
Der Tag. Berlin. 18. 3. 1908.

288* Davey, H.: Shakespeare the Actor.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 346.

289* Davey, H.: Shakespeare and Geography.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 346.

290* Empire Shakespeare Society, The British.
Daily Telegraph v. 18. 3. 1908. — The Times vom 7. 11. 1908.

291* Francis, John C.: Earl Howe's Shakespeare Quartos and Folios.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 4.

292* Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Weimar. 23. April 1908.
Deutsche Literaturzeitung. Jg. 29. 1908. Sp. 1256f.

293* Gerish, W. B.: John Shakespeare, ob. 1732.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 9. — Dazu C. C. Stopes ebda. S. 178 und Chas. Hall Crouch. Vol. 10. S. 317.

294* Harris, Edward B.: The Third Folio Shakespeare.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 241f. — Dazu ebda. S. 315.

295* Hodgkin, J. Eliot: John Shakespeare, Bitmaker.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 104f. — Vgl. C. C. Stopes, The Athenæum. May 16, 1908.

296* Jahrbuch der Bücherpreise. Alphabetische Zusammenstellung der wichtigsten auf den europäischen Auktionen (mit Ausschluß der englischen) verkauften Bücher mit den erzielten Preisen, bearbeitet von C. Beck. 2. Jahrgang 1907. Leipzig: O. Harrassowitz. 1908. (X, 414 S.)
Shakespeare S. 356 fol.: Plays. In 15 vol. with the corr. and ill. of various comment 4th ed. London 1793. Full citron mor. g. e. Auktion Metternich. Kr. 280. — Plays and Poems. Ed. by J. Valpy. 15 vol. London: 1832—34. Full greeen calf, gilt with a. Metternich. Kr. 100. — The Complete Works. London 1848. Mar. r. fil à fr. dent. int. tr. dor. Auction Paul et Guillemin, Paris. Fr. 13. — Schauspiele 22 Bde. in 11 gbd. Mannheim 1783—89. Hl. Auktion Helbing, München. M. 15. — Schauspiele. Deutsch von J. H. Voss und dessen Söhnen. Mit Erläut. 9 Bde Leipzig und Stuttgart 1818—29. HKl. Metternich. Kr. 20. — Dramat. Werke. Übers. v. Schlegel u. Tieck. 9 Bde. Berlin 1825—33. Hl. M. 7,50. — Dramat. Werke. übers. v. Schlegel u. Tieck. 12 Bde. Berlin 1850—51. 6 Hld. Auktion Perl. M. 15. — œuvres compl. F. V. Hugo Trad. 2e éd. 18 vol. Paris 1863—1873. Cart bradel n. r. Auktion Paul, Paris. Fr. 42. — König Lear. (Übers. v. Schröder). Hamburg 1778. Kart. Perl. M. 13,50. — Le More de Venise, Othello . . . en vers français par A. de Vigny. Paris 1830. Br. couv. dos cassé. Paul, Paris. Fr. 13. — Othello, übers. v. J. H. Voss. Jena 1806. Hl. d. Zeit. Perl. M. 12,50. — Der Sturm. Bearb. v. Tieck. Berlin u. Leipz. 1796. Perl. M. 3. — Die lustigen Weiber von Windsor, übers. v. Bürger. Göttingen 1786. Hld. Mit hschr. Besitzvermerk von H Lotze 1854. Perl. M. 82. — Shakespeare-Almanach. Hrsg. v. Regis. Berlin 1836 O.-Kart. M. 10. — Shakespeare-Gallery. 2 pts. in 1 vol. With 2 portraits and 96 plates. London 1803. Zum Teil nur mit Plattenrand. 1 Portr. Riß restauriert. Auktion Helbing. M. 280. — Shakespeare-Gallery. 2 Hl. mit Goldpressung. Breitrandig. Helbing. M. 460.

297* Kipling, Rudyard on Shakespeare.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 348, 395.

298* Krueger, G.: Die Shakespearebüste in Stratford-on-Avon.
Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 18—28.

299* Krueger, G.: Shakespeares Epitaph.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 346. — Dazu Thomas Bayne ebda. S. 396f. und T. F. Dwight S. 417.

300* Krueger, G.: The Winston Shakespeare Portrait.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 68. — Dazu M. H. Spielmann ebda. S. 111: finds Krueger's protest against this portrait «well founded». — Vgl. Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 7. 1908. S. 166.

301* Leftwich, R. W.: A Shakespeare Commemoration for London.
The Westminster Review. 1908. June.

302* Marvin, Frederic Rowland: Shakespeare's Bones.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 9f. Dazu: ebda. S. 195f.

303* Morley, George: Round Shakespeare's Table. An Account of the Birthday Celebrations held at Stratford-on-Avon in Honour of the Poet. «Midland Counties Harald» 1908. (74 S.)

304* Preise, Hohe für erste Shakespeare-Ausgaben. (Auktion der Earl Howe-Sammlung.)
Münchener Neueste Nachrichten. 2. 1. 08. — Hamlet (1611) 8200 M. — L. L. L. (1631)

4120 M. — Lear (1608) 4100 M. — R. and J. (1599) 3360 M. — M. W. of W. (1619) 3280 M. — Folio von 1623 41,515 M.

305* Shakespeare Birthplace Visitor's Books.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 429, 478, 515.

306* Shakespeare Collection, Reported Sale of.
The Publishers' Circular. February 29th 1908.

307* Shakespeare-Festlichkeiten in Stratford-on-Avon.
Das literarische Echo. 10. Jahrg. Heft 16. Sp. 1147 f.

308* Shakespeare-Gesellschaft, Deutsche.
Deutsche Literaturzeitung. 1908. Sp. 1207.

309* Shakespeare Memorial Committee, London.
«Erließ am 23. April ein Rundschreiben mit der Erklärung, daß nach reiflicher Erwägung der Plan der Gründung eines Nationaltheaters zurückgelegt worden sei, und daß an dem Plane der Errichtung eines Shakespeare-Denkmals und seiner Enthüllung im Jahre 1916 festgehalten werde.» — Das literarische Echo. 10. Jahrg. Heft 16. Sp. 1148.

310* Shakespeare Remembrance Kalendar, The. 1909. London: Simpkin 1908.

311* Shakespeare and Titles in Fiction. [Collected by C. W. Tinckam].
The Publisher's Circular. April 11, 1908. Vgl. P. C. June 29th 1907. — A List of Books in Modern Fiction, whose Titles were suggested by Passages . . . of Shakespeare.

312* Shakepspeare and Toothache.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 10. 1908. S. 122.

313* Shaw und Shakespeare. Entwurf zu einem Doppeldenkmal. Karikatur des «Punch».
Das literarische Echo. Jahrg. 10. H. 7. Sp. 469.

314* Speaking: Public in Shakespeare's Day.
Notes and Queries. Tenth Series. Vol. 9. 1908. S. 38, 297 f., 313 f. — Vgl. ebda. Vol. 8. 1907. S. 130, 415.

REGISTER

zur Bibliographie 1908.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuches fortlaufend numeriert sind; die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miscellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnets . . .» stets als Shakespeares Works . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegegebenen gängigen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um die Anzahl derselben nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die «englische» Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt; jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeares Werke übersetzt von Montégut unter Works (frz.) v. Montégut.

Die Angabe «Keller, W. (Lee. Rez.) (3911)» besagt, daß sich unter No. 3911 bei den Nachträgen die Aufführung der Kellerschen Rezension der unter Nummer 3911 (Jahrgang 43 des Jahrbuchs) verzeichneten Arbeit von Lee findet. Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie; ist aus irgend einem Grunde die Hinweisung auf einen früheren Jahrgang nötig gewesen, so ist der Nummer des Titels in kleineren Ziffern als Exponent die Zahl des Bandes des Shakespeare-Jahrbuches hinzugefügt worden. Eine in ( ) gesetzte Zahl weist auf die gleichfalls eingeklammerte entsprechende Nummer unter den Nachträgen der vorliegenden bezw. einer früheren Bibliographie hin.

Die im Register gebrauchten Abkürzungen der Werke Shakespeares sind die folgenden:

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antonius and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb.
Haml.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Henr. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.

Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. o. A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Abrahams, Aleck: The Sh. Memorial 285*
Achelis, Th. (Wolff. Rez.) (4774)
Ackermann, R. (Gibson. Rez.) 4955
— (Henr. V. Parallel Texts. Rez.) 5030
— (Ben Jonson. Rez.) (4187)
— (Wegener. Rez.) (4768)
— (Wolff. Rez.) (4774)
Adams, J. Q.: T. of A. and the First Folio 4909
Alberts, W.: Hebbels Stellung zu Sh. 5059
Albright, V. E.: Sh.-Stage 4929
Alexander, B.: Of Sh.'s Life 5135
Alvor, P.: Das neue Sh.-Evangelium (4657)
Anders, H. (Lederer. Rez.) (4724)
— Sh. und Froissart 5093
Andrae, A.: Zu Sh.'s T. of Sh. 5053
A. and C. (Ed. Furness) (4362)
— Renaissance Ed.) 4826
— s. *Dey*, E. M.
— s. *Möller*, G. H.
Arber, E. (Hrsg.) s. *Songs*, English
Archer, W.: Bühne im Zeitalter der Elisabeth 5060
— Elizabethan Stage 4931
— Sh. in Portland-Place 4930
— The Fortune Theatre 5093
Arnold, R. F.: Modernes Drama (4660)
Aronstein, Ph.: Castelain. Rez.) 5153
A. Y. L. I. (Ed. Hudson) (4367)
— (Old Spelling Sh.) 4829
— s. *Perring*, Ph.
Aronianus: Sh. als Geschäftsmann 5061

Bab, Julius: Der erneute Sh. 5062
Bacon, Fr.: Essays 4932
Baconiana 4933
Badke, O.: (Vershofen. Rez.) (3541)
Baetke, W.: Kindergestalten bei den Zeitgenossen Sh.'s 5063
Bagnoli, T.: Shakespeariana (4799)
Bake, Fr.: Ravenscrofts Bearbeitung des T. A. 5055
Baker, G. P.: Sh. as a Dramatist (4464)
— H. T.: Relation of Pericl. to George Wilkins's novel 4891
Bang, W.: (Ben Jonson, Discoveries. Rez.) 5157
— Jonsoniana 5093
Bang, W.: (Hrsg.) s. *Materialien* zur Kunde des älteren engl. Dramas
Bastide, Ch.: (Albright. Rez.) 4929
— (Baker. Rez.) (4464)
— (Gibson. Rez.) 4955
— (J. C. [Elizabethan Sh.] Hrsg.) 4859
— (L. L. L. [Elizabethan. Sh. Rez.) 4866
— (M. of V. [Elizabethan. Sh.] Rez. 4873
— (Sh. Apocrypha. Rez.) 4824
— (Spingarn. Rez.) 5002
Bayley, H.: Sh. Symphony 4934
Bayne, C. G.: First House of Commons of Queen Elizabeth 4935
Beazley, C. R. s. *Voyages* of the Elizabethan Seamen
Beeching, H. C.: Sh. Player . . . 4936
Bertram, Fr.: Timonlegende (4644)
Berzeviczy, A.: The Popularity of Shakespeare in Hungary 5135
— Sh.-Kultus in Ungarn 5064
Bethge, H.: (Sh.'s Werke, deutsch v. Gundolf. Rez.) 5018
Bewer, M.: Bismarck und Sh. 5065
Birck, P.: Literar. Anspielungen in den Werken Ben Jonsons 5066
Björkman, E. (Viëtor. Rez.) (4302)
Blach, S.: Sh.'s Lateingrammatik 5093
Bleibtreu, K.: Humor in der engl. Poesie 5067
— Der wahre Sh. (4668)
Blomberg, A. M. Freiin v.: Sh. oder Bacon? 5068
Boas, F. S. (Hrsg.) s. *T. of Sh.* (Sh. Library).
Böhtlingk, A.: Bismarck u. Sh. 5069
Boeme, J. (Hrsg.) s. *J. C.*
Bösser, R.: R. and J. in französischer Bearbtg. 5052
Bojanowski, P. v.: Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1907. 5093
Book Prices Current 286*
Book of Elizabethan Verse 4937
Bormann, W. (Keckeis. Rez.) (4714)
— (Savits. Rez.) 5120
— MünchenerSh.-Aufführungen von1907 5093
Boswell-Stone, W. G. (Much Ado [Old Spelling Sh.] Hrsg.) 4888
— Sh.'s Holinshed (4469)

Braithwaiter, W. St. s. *Book* of Elizabethan Verse
Brandl, A. (Alberts. Rez.) 5059
— (A. and C. Ev. Furness) (4362)
— (Baker. Rez.) (4464)
— (Edmunds. Rez.) (4487)
— (Elizabethan. Sh. Rez.) 4812
— (Henslowe Papers. Rez.) (4502)
— Jahresbericht für 1907/08 der Deutschen Sh.-Gesellschaft. 5093
— Joachimi-Dege. Rez.) (4712)
— (Lublinski. Rez.) 5024
— (Raleigh. Rez.) (4547)
— Ein Sh.-Memorial für London 287*
— (Spingarn, Critical Essays. Rez.) 5002
— (Spingarn, History of Literary Criticism. Rez.) 5001
— (Stopes. Rez.) (4576)
— (Tunison. Rez.) (4583)
— (Upham. Rez.) 5011
— (Voyages of the Elizabethan Seamen. Rez.) 5012
— (Sh.'s Werke, deutsch. Ausg. Gundolf. Rez.) 5018
Brassington, W. L., 'Temp.' I. ii. 175 4905
Brereton, A.: Literary History of the Adelphi 4938
Brie, F., Eine neue Quelle zum Cymb.? 5093
— Sh. und die Mery Tales 5045
— (Sieper. Rez.) (4756)
Bromig, H.: *Macb.* 5042
Brooke's 'Romeus and Juliet' 4899
Brooke, C. F. Tucker: The Sh. Apocrypha 4824
Brotanek, R. (Hrsg.) s. *Daines*, S.
— (Documents relating of the Office of the Revels. Rez.) 5155

Canning, A. S. G.: Sh. Studied in Six Plays (4470)
— Sh. Studied in Three Plays 4939
Carpenter, B. Frank: Westfield and Sh. 4940
Castelain, M.: Ben Jonson 5153
Cestre, C. (Lee. Rez.) (3911)
Chambers, E. K. (Hrsg.) s. *Hen. VI.* (Red Letter Sh.)
— M. W. of W. I, 3, 93. 4883
— s. *Red Letter Sh.*
Churchill, G. B. (Schmidt. Rez.) (4260)
— (Wolff. Rez.) (4774)
Clarke, F. W. s. *A. Y. L. I.* (Old Spelling Sh.) 4829
— s. *M. of V.* (Old Spelling Sh.)
— s. *M. W. of W.* (Old Spelling Sh.)
— s. *Much Ado* (Old Spelling Sh.)
— s. *W. T.* (Old Spelling Sh.)
— H. A. (Hrsg.) s. *First Folio Ed.*
Clarke, F. W. s. *R. and J.* (First Folio Sh.)
— M. C.: Sh. Proverbs 4926
Coleridge's Literary Criticism 4941
Coleridge, S. T.: Essays and Lectures on Sh. (4474)
— Lectures on Sh. 4942
— Lectures and Notes on Sh. (4475)
Collins, Ch.: Poetry and Symbolism. A Study of The Temp. 4906
C. of E. (Arden Sh.) (4371)
— (ed. Boswell-Stone) 4831
Conrad, Herm. (Albright. Rez.) 4929
— (Alvor. Rez.) (4657)
— (Arden Sh. Rez.) (4338)
— (Bleibtreu. Rez.) (4668)
— Königin Elisabeth 5071
— *Haml.* (Aufführung Mounet-Sully) 5023
— Hen. V. Aufführung Kgl. Schauspielhaus) 5031
— (Hen. V. Parallel Texts. Rez.) 5030
— (Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft. Rez.) 5093
— J. C. (Aufführung Berlin) 5034
— *Lear* (Aufführung Berlin) 5037
— (Morton Luce. Rez.) (3920)
— Chr. Marlowe 5072
— (Raleigh. Rez.) (4547)
— (Rushton. Rez.) (4557)
— Sh.'s Anfänge in Deutschland 5070
— Sh.'s Religion 5073
— Streit um Sh.'s Bühne 5074
— T. of Sh. (Aufführung Berlin) 5054
— (Wegener. Rez.) (4768)
Cor. (Chambers Sh. Texts without Notes) 4832
— (First Folio Ed.) 4833
Cosentino, G.: drammi storici di Sh. 5169
Cowan, S.: The Royal House of Stuart 4943
Cran, Mrs. G.: Beerbohm Tree (4479)
Crook, C. W. (Hrsg.) s. *Haml.* (englisch)
— (Quelle) s. *Brie*, F.
— s. *Platt*, J. H.
— s. *Rona-Sklarek*, Elisabet

Daffis, Hans: Shakespeare-Bibliographie 1907. 5093
Daines, Simon: Orthoepia Anglicana 4944
Davey, H.: Sh. the Actor 288*
— Sh. and Geography 289*
Davis, L.: Sh. England's Ulysses (4484)
De Boer: Hamletprobleem 5171
Dekker, Th.: Penny-Wise, Pound-Foolish s. *Materialien* zur Kunde des älteren engl. Dramas
— Satiro Mastix s. *Materialien* zur Kunde des älteren engl. Dramas
De Vocht, H.: invloed van Erasmus op de engelsche tooneel-literatur 5172

Dey, E. Morton: A. and C. 4827—28
— 'Haml.' IV. v. 161 ff. 4838
— Textual Criticism 4997
Dibelius, W.: (Duval. Rez.) (4791)
Documents relating of the Office of the Revels s. *Materialien* zur Kunde des älteren engl. Dramas
Dorrinck, A: Lat. Zitate (4679)
Dowden, E. (Joachimi-Dege) (4712)
Dulac, Ed. (Illustr.) s. *Temp.* (englisch)
Duval, G.: Londres au temps de Sh. (4791)
— (Works [französisch] Übers.) 5150
Dyboski, R.: Neue Sh.-Literatur 5075

Eberstadt, R. (Rushton. Rez.) (4557)
— Der Shylockvertrag u. s. Urbild 5093
— (Strasser. Rez.) (4629)
Eckelmann, E. O. (Alberts. Rez.) 5059
Eckersley, A.: M. N. D. (Representation in Oxford) 4887
Edmunds, E. W., Story of English Literature (4487)
Egge, A. E.: A Note on Sh. 4945
Eggert-Windegg, W.: Sh., mein Freund! 5076
— (Wolff. Rez.) (4774)
Eichhoff, Th.: Unser Sh. (3371)
Eichler, A. (Maas. Rez.) (4731)
— (Sieper. Rez.) (4756)
Ellinger, Joh. (1 Hen. IV. Ausg. Krüger. Rez.) (4609)
— (Jahrb. d. Deutsch. Sh.-Gesllsch. Bd. 43. Rez.) 5093
— (J. C. Ausg. Sturmfels. Rez.) (4613)
Empire Sh. Society 290*
Engel, Ed.: Wer hat die Dramen Sh.'s geschrieben? 5077
Enterlude of Welth and Helth 5078
Essays, Critical of the Seventeenth Century 4946
— on Sh. 4947

Feuillerat, Alb. (Hrsg.) s. *Materialien* zur Kunde des älteren engl. Dramas
Filon, A.: Rich. III. 5151
Fischer, O.: Heinr. v. Kleist und Macb. 5043
— R. (Brereton. Rez.) 4938
— (Cran. Rez.) (4479)
— (Neubner. Rez.) (4734)
— (St. John. Rez.) (4572)
— (Schipper. Rez.) 5121
— (Sieper. Rez.) (4756)
— (Wolff. Rez.) (4774)
Fitzgerald, P.: Shakespearean Representation 4948
Förster, M.: (Alvor. Rez.) (4657)
— (Arden Sh. Rez.) (4338)
— (Bagnoli. Rez.) (4799)
Förster, M.: (Book of Elizabethan Verse. Rez.) 4937
— (Brooke's «Romeus and Juliet». Rez.) 4899
— (Canning. Rez.) (4470)
— (C. of E. Old-Spelling Sh. Rez.) 4831
— (Davis. Rez.) (4484)
— (Dekker, Satiro-Mastix. Rez.) 5154
— (Documents relating of the Office of the Revels. Rez.) 5155
— (Enterlude of Helth and Welth ed. Holthausen. Rez.) 5078
— (First Folio Ed. Rez.) (4353)
— (Greene's «Pandosto». Rez.) 4919
— (Jonson, The New Inn. Rez.) 4967
— (Lamb Sh. for the Young. Rez.) (4346) 4821
— (Laneham. Reg.) (4518)
— (Lee. Rez.) (4521)
— (Maas. Rez.) (4731)
— (Macb. Katal. Übers. Rez.) 5174
— (Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas. Rez.) (4793)
— (Morley. Rez.) (4536)
— (Moulton. Rez.) 4981
— (Old-Spelling Sh. Rez.) (4349)
— (Selected Pieces from the Fitzwilliam Virginal-Book. Rez.) 4985
— (Rogues and Vagabonds Rez.) (4554)
— (Saward. Rez.) (4558)
— (Sh.'s Holinshed. Rez.) (4469)
— (Sh. Library. Rez.) (4564)
— (Smith. Rez.) (4567)
— (Sonnets. Rez.) (4453)
— (Wood. Rez.) (4584)
Forde, John: Dramatische Werke s. *Materialien* zur Kunde des älteren engl. Dramas
Foster, John: Sh. Word-Book 4949
Fothergill, G.: Shakespearian Memoranda 4950
Fränkel, L.: Sh.-Jahrbuch 5080. 5093
— Von unserer Sh.-Zentrale 5081
— (Tucker. Rez.) (4582)
Francis, J. C.: Earl Howe's Sh. Quartos and Folios 291*
Francke, O.: (Jahrb. d. Deutsch. Sh.-Gesellsch. Rez.) 5093
— Sh. als Mensch 5079
Fresenius, A.: Rosenkranz und Güldenstern 5093
— Sh. auf der deutschen Bühne d. 18. Jhdts. 5093
Friedell, Egon: J. C. 5035
Frye, P. H.: Literary Reviews 4951
Furness, H. H. (Hrsg.) s. *Rich. III.* (Variorum Ed.)
Furnivall, F. J. (Hrsg.) s. *A. Y. L. I.* (Old Spelling Sh.)
— Haml. V. 1. 310. 4839

Furnivall, F. J. (Hrsg.) s. *Harrisons* Description of England
- M. of V. [Old Spelling Sh.] Hrsg.) 4874
— (M. W. of W. [Old Spelling Sh.] Hrsg.) 4882
— Sh.'s Unnoted Compliment to Elizabeth 4878
— Pope's Sh. Quarto 4952
— (W. T. [Old Spelling Sh.] Hrsg.) 4916

Gaehde, Chr.: Das Theater 5082
Garrett, R. M.: Lear 1, 1, 71—77 4862
Gateway to Sh. for Children 4953
Gayley, Ch. M.: Plays of our Forefathers 4954
Gelber, Ad.: Sh.'s Bischöfe 5083
Genée, R.: A. W. Schlegel und Sh. (2127)
— s. Shakespeare, Works (deutsch) (Bong's Goldene Klassiker Bibliothek)
Generalversammlung der Deutschen Sh.-Gesellschaft 292*
Gerish, W. B.: John. Sh., ob. 1732. 293*
Gerloff, Osw. (Übers.) s. *Goll*, A.: Verbrecher bei Sh.
Gibson, J. P.: Sh.'s Use of the Supernatural 4955
Gildersleeve, V. C.: Government Regulation of the Elizabethan Drama 4956
Glöde, O. (Heine. Rez.) (4630)
Goggin, S. E. (Hrsg.) s. *M. of. V.* (englisch)
Goldmark, C. s. *W. T.* (ital. Oper)
Goll, A.: Verbrecher bei Sh. 5084
Gottlöber, P.: Was ist uns Lehrern Sh.? 5085
Grabau, Carl: Zeitschriftenschau des Jahrb. d. Deutschen Sh.-Gesellschaft 5093
Greene's «Pandosto» 4919
Greenwood, G. G.: The Sh. Problem restated 4957
Greg, W. W.: False Dates in Sh. Quartos 4958
— (Henslowe's Diary Hrsg.) 4964
— «The Murder of John Brewen» 5093
Gross, H.: (Strasser. Rez.) (4629)
Gumppenberg, H. v. (Goll. Rez.) 5084
— (Sieper. Rez.) (4756)
— Verbrecher bei Sh. 5086
Gundelfinger, Fr. (Savits. Rez.) 5120
Gundolf, Fr.: (Hrsg.) s. *Shakespeare* Works (deutsch)
Gyulai, A.: Sh. in Hungary 4959. 5135
— P.: Farcical and Miraculous Elements in Sh. 5135
- The Fundamental Idea of M. N. D. 5135

Haarwood, Mrs. S.: Sh. Cult in Germany 4960
Haml. (Ausg. Conrad) (4592)
— (englisch) 4835
— (Klassisches) 4933
— (Normal Tutorial Series) 4836
— (Renaissance Ed.) 4837
— (Ausg. Schmitz-Mancy) 5022
— (Aufführung Mounet-Sully) s. *Conrad*, H.
— s. *De Boer*
— IV. v. 161 ff. s. *Dey*, E. Merton
— s. *Fresenius*, A.
V. 1. 310. s. *Furnivall*, F. J.
- s. *Herpich*, Ch. A.
— s. *Lewis*, C. M.
— s. *Lublinski*
— s. *Mangold*, *W.*
— s. *Morgan*, A.
— s. *Pemberton*, Jr., H.
— s. *Schick*, Josef
— s. *van Hall*, J. N.
— s. *Weilen*, A. v.
s. *Wieland*, Fr. Jos.
— s. *Wurm*, A.
Hardy, T. M.: An Evening with Sh. 4961
— s. *Lamb Sh. for the Young*
Harnack, E.: Gift in der dramatischen Dichtung 5087
Harris, E. B.: The Third Folio Sh. 294*
Harrison's Description of England 4962
Hart, H. Ch.: M. for M. 4871
Hartmann, Erich: Naturschilderung bei Sh. 5088
Hauschild, G. R.: Goethes und Sh's R. and J. (4634)
Hazlitt, W.: Characters of Sh.'s Plays 4963
Hegediüs, St.: Ben Jonson's «Commendatory Verses» 5135
Heine, G.: Sh.'s M. N. D. u. R. and J. (4630)
Heinrich, G. (Joachimi-Dege. Rez.) (4712)
- (Sieper. Rez.) (4756)
1 Hen. IV. (Ausg. Krüger) (4609)
— (englisch) 4844
2 Hen. IV. s. *Jones*, Tom.
s. *Krueger*, G.
— II. ii. 153 s. *Skeat*, W. W.
Hen. V. (Oxford Elementary School Books) 4849
— (englisch) 4850
— (Parallel Texts) 5030
— (Aufführung) s. *Conrad*, H.
— (Mr. Lewis) s. *Waller*
1 2. 3. *Hen. VI.* (Red Letter Sh.) 4852
Hen. VIII. (englisch) 4853
— (Red Letter Edition) 4854
Henslowe's Diary 4964

Henslowe Papers (4502)
Herpich, Ch. A.: Haml. I. ii. 150. 4840
Hessen, R.: s. *Avonianus*
Hevesi, A.: The Dramatic Art of Sh. 5135
Higginson, Th. W. s. *Book* of Elizabethan Verse
Hill, H. W.: Sidney's Arcadia and the Elizabethan Drama 4965
— N. W. 'M. for M.' II. ii. 120 4872
History of English Literature, The Cambridge (4503)
— *of King Leir*, The. 4863
Hodgkin, J. E.: John Sh., Bitmaker 295*
Hoffmann, K. (Joachimi-Dege. Rez.) (4712)
— Deutsche Sh.-Probleme 5089
Hofherr, Alb.: Thomas Rymers dramatische Kritik 5090
Holthausen, F. (Hrsg.) s. *Enterlude* of Welth and Helth
Holzer, G.: Sh. im Lichte der neuesten Forschung 5091
Horn, W. (Siburg. Rez.) (4279)
Houghton, A. V. (Hrsg.) s. Works (School Sh.)
Howe, F. A. (Hrsg.) s. *Bacon*, Fr.
Hudson, R.: Tales from Sh. (4504)
— W. H. (L. L. L. [Elizabethan Sh.) Hrsg.) 4866
— (Hrsg.) s. *J. C.* (Elizabethan Sh.)
— (Hrsg.) s. M. *of V.* (Elizabethan Sh.)
Hübner, W.: Der Vergleich bei Sh. 5092
Hunter, M.: A Note on Lear 4864
Hutchinson, J.: Justice Shallow 4933

Jacobs, M. (Lublinski. Rez.) 5024
Jacobson, S.: Lear 5038
Jäger, O. (Wolff. Rez.) (4774)
Jahrbuch der Bücherpreise 296*
— der deutschen Sh.-Gesellschaft 5093
Jantzen, H. (Arnold. Rez.) (4660)
— (Baker. Rez.) (4464)
— (Coleridge. Rez.) (4474) (4475)
— (Elisabethan Sh. Rez.) 4812
— (Gibson. Rez.) 4955
— (1 Hen. IV. Ausg. Krüger. Rez.) (4609)
— (Hen. V. Parallel Texts. Rez.) 5030
— (Hudson. Rez.) (4504)
— Is it Sh.? 5095
— (Joachimi-Dege. Rez.) (4712)
— (Lee. Rez.) (4521) 4977
— (Luce. Rez.) (3920)
— Macb. erkl. v. Conrad. Rez.) (4622)
— (Neubner. Rez.) (4734)
— (Ruest. Rez.) 5118
— (Savits. Rez.) 5120
— (Schipper. Rez.) 5121
— Drei neue Sh.-Biographien 5094
— (Sieper. Rez.) (4756)
Jantzen, H. (Ten Brink. Rez.) (4759)
— (Tucker. Rez.) (4582)
— (Wegener. Rez.) (4768)
— (v. Winckel. Rez.) (4310)
— (Wolff. Rez.) (4774)
Joachimi-Dege, Marie: Deutsche Romantik u. Sh. 5096
— Deutsche Sh.-Probleme (4712)
John (Renaissance Ed.) 4855
— (Sh. Texts without notes) 4856
— IV, 111 s. *Strunk* jr., W.
Johnson on Sh. 4066
Jonas, M.: (Sh. Apocrypha. Rez.) 4824
Jones, Tom: 2. Hen. IV. I. iii. 34—38 4845
— Rich. III. iv. iv. 175 4895
— 'Tr. and Cr.' III. iii. 196—200 4912
Jonson, Ben: Discoveries 5157
— Dramen 5158
— Dramen. s. *Materialien* zur Kunde des älteren engl. Dramas
— The Fountaine of Self-Love s. *Materialien* zur Kunde des älteren engl. Dramas
— The New Inn 4967
J. C. (Schulausg. Boeme) 5033
— (Elizabethan Sh.) 4859
— (Schulausgabe Mersmann) 5032
— (Renaissance Ed.) 4858
— (Ausg. Sturmfels) (4613)
— (Aufführung Berlin) s. *Conrad*, H.
— s. *Friedell*, Egon
— s. *Kannengiesser*, P.
— s. *Stoessl*, O.
Junker, M. P. (Hrsg.) s. *Macb.* (ed. Moorman)
Jusserand, J. J.: One more First Folio 4968
— Introduction to Sh.'s W. T. 4918
— Ben Jonson's views on Sh.'s art 4969

Kabel, P.: Sage von Heinrich V. 5097
Kallenbach, Helene: Platens Beziehungen zu Sh. 5098
Kannengiesser, P.: Doppelredaktion in J. C. 5093
Kastner, L. E.: Elizabethan Sonneteers 4970
Katona, L. (Works. [französ.] Rez.) 5150
Kaulfuss-Diesch, C. H.: Inszenierung des deutschen Dramas (4175)
Keckeis, G.: Dramaturgische Probleme (4714)
Keller, W.: (Baker. Rez.) (4464)
— (Wegener. Rez.) (4768)
Kerr, A.: Lear (Aufführung Berlin) 5039
Kilian, E.: Englische Sh.-Festspiele 1907 5093
— Sh.-Literatur 5099
— (W. T. Bühnenbearbtg.) 5056

Kipling, R.: On Sh. 297*
Klemperer, V.: Sh.-Fehden 5100
Kluge, Fr.: Sprache Sh.'s 5101
Koch, Max: (Alafberg. Rez.) (4656)
Kock, E. A.: Three Shakesperian Passages explained 5102
Koeppel, E.: (Dekker, Satiro-Mastix. Rez.) 5154
— Ben Jonson's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker (4187)
— (Sh. Apocrypha. Rez.) 4824
— (Upham. Rez.) 5011
Kohlmann, G. (Hrsg.) s. *Macb.*
Krebs. L. (Ben Jonson, Fountaine of Self-Love Hrsg.) s. *Materialien* zur Kunde des älteren engl. Dramas.
Krueger, G.: Beitr. zu Sh. 5104
— 2 Hen. IV. I. ii. 45. 4846
— 2 Hen. IV. I. iii. 34—38. 4847
— Sh.-Bacon-Frage 5103
— Sh.-Büste in Stratford-on-Aoon 298*
— Sh.'s Epitaph 299*
— *u. Spielmann*, M. H.: Winston Sh.-Porträt 300*
Kullmer, Ch. J.: A. Sh. Reminiscence in Goethe's 'Iphigenie' 4971

Lamb, Charles and Mary: Tales from Sh. 4972
— Tales from Sh. (2ed Selection) 4973
— Tales from Sh. (People's Library) 4974
Landsberg, Hans: (Neubner. Rez.) (4734)
— Sh. in Berlin 1907 5093
Laneham, R.: Letter (4518)
Laroche, B. (R. and J. [französ.] Hrsg.) 5152
Lathrop, H. B.: Sh.'s Use of Songs 4975
Law, R. A.: Some Words used in 'Lear' 4865
Lawrence, W. J.: Music in the Elizabethan Theatre 5093
— Who wrote the famous "Macbeth" Music? 5105
Lear (Ed. Crook) (4390)
— (Normal Tutorial Series) 4860
— (Renaissance Ed.) 4861
— (Aufführung Berlin) s. *Conrad*, H.
— — s. *Kerr*, A.
— I, 71—77 s. *Garrett*, R. M.
— s. *Jacobsohn*, S.
— s. *Law*, R. A.
— s. *Lee*, S.: Four Quarto Editions
Lederer, Franz: Ironie in den Tragödien Sh.'s (4724)
Lederer, M. (Neubner. Rez.) (4734)
— (Spingarn. Rez.) 5002
— (Wolff. Rez.) (4774)
Lee, S.: Sh.'s Life (4521)
— Life of Sh. (6th Edition) 4977
— Life of Sh. (Illustr. Library Ed.) 4976
Lee, S.: Four Quarto Editions of Plays by Sh. 4825
— Sh. and the Modern Stage (3911)
Leftwich, R. W.: Sh. Commemoration 301*
Leith, Alicia A.: Notes on M. W. of W. 4933
Leporace, Pas.: Il petrarchismo e i sonetti di Sh. 5170
Leschtsch, A. s. *Rich. III*
Lewis, C. M.: Genesis of Haml. 4841
Limburg, Jenny: Sh.-Frage 5106
Lincke, K. (Dorrinck. Rez.) (4679)
— (Macb. erkl. v. Conrad. Rez.) (4622)
— (Macb. Ausg. Dhom. Rez.) (4623)
— (Sonnets Rez.) (4453)
— (Works, Cambridge Ed. Rez.) (4342)
Lirondelle: Catherine II élève de Sh. 5160
Liszt F. v. s. *Goll*, A.: Verbrecher bei Sh.
Lobbau, J. H. (Hrsg.) s. *Hazlitt*, W.: Characters of Sh's Plays
Lohr, A.: Das neue Sh.-Evangelium 5107
Lokrin 5057
Lounsbury, T. R.: Sh. as a Dramatic Artist 4978
L. L. L. (Elizabethan Sh.) 4866
— s. *Perott*, J. de
— s. *Stopes*, Ch. C.
Lowes, J. L.: Date of Chaucer's Troilus and Cressida 4979
Lublinski, S.: Sh.'s Problem im Haml. 5024.
— Ein Wort über Sh. 5108
Luce, Morton: Handbook to the Works of Sh. (3920)
Lucis «V. and A.» 4924

Maas, H.: engl. Theatertruppen (4731)
— M. (Sh. Apocrypha. Rez.) 4824)
Macb. (Renaissance Ed.) 4868
— (ed. Moorman) 5040
— (erkl. v. Conrad) (4622)
— (Ausg. Dhom) (4623)
— (Katal. Übers.) 5174
— (Ausg. Kohlmann) 5041
— s. *Bromig*
— s. *Fischer*, O.
— s. *Lawrence*, W. J.
— s. *Perring*, Ph.
Mackail J. W. (Hrsg.) s. *Coleridge's* Literary Criticism
Mamroth, Fedor: Aus der Frankfurter Theaterchronik 5109
Mangold, W.: Zu Haml. II, 2, 321 5093
Marvin, F. R.: Sh.'s Bones 302*
Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas (4793). 5161

Mayor, J. B.: Tolstoi as Sh. Critic 4980
M. for M. s. *Hart*, H. Ch.
— s. *Stahl*, L.
Meier, K.: Geist in Sh.'s Haml. 5025
— Klassisches im Haml. (4602)
M. of V. (Elizabethan Sh.) 4873
— (englisch) 4876
— (Ed. Crook) (4409)
— (Ed. Hudson) (4413)
— (Old Spelling Sh.) 4874
— (Schulausg. v. Ost.) 5044
— (Pitman's Supplementary Readers) 4877
— (Beerbohm Tree) 4880
— (Ed. Storr) (4410)
— (University Tutorial Series) 4875
— s. *Eberstadt*, R.
— s. *Furnivall*, F. J.
— s. *Lee*, S.: Four Quarto Editions
— s. *St. Swithin*
M. W. of W. (Old Spelling Sh.) 4882
— s. *Lee*, S.: Four Quarto Editions
— s. *Leith*, Alicia A.
Messmann, F. (Hrsg.) s. *J. C.*
Metzger, E.: Betonung der lat.-roman. — Wörter 5110
Meyer, A. O.: England u. d. kathol. Kirche 5111
— H.: Shakespeariana 5112
Meyerfeld, M. (Shaw. Rez.) (4565)
M. N. D. (englisch) 4884
— (Lamb. Sh. for the Young) 4885
— (Representation in Oxford) 4887
— (Sources and Analogues) 4886
— s. *Gyulai*, P.
— s. *Lee*, S.: Four Quarto Editions
Miles, G. H.: A Review of Haml. 4842
Minor, J. (Kaulfuß-Diesch. Rez.) (4175)
Mitglieder-Verzeichnis der Deutschen Shakesp.-Gesellschaft 5093
Möller, G. H.: Beitr. zur dramat. Cleopatra-Literatur 5021. 5113
Moorat, J. s. *Temp.* (englisch)
Moorman, F. W. (Arden Sh. Rez.) (4338)
— (A. Y. L. I. Ed. Hudson. Rez.) (4367)
— (1 Hen. IV Ed. Krüger Rez.) (4609)
— (I. C. Hrsg. v. Sturmfels. Rez.) (4613)
— (Lear Ed. Crook. Rez.) (4390)
— (Macbeth erkl. v. Conrad) (4622)
— (Macb. Hrsg. v. Dhom.) (4623)
— (M. of V. Ed. Crook. Hrsg.) (4409)
— (M. of V. Ed. Hudson. Rez.) (4413)
— (M. of V. Ed. Storr. Rez.) (4410)
— (Temp. Ed. Crook. Rez.) (4437)
— (T. N. Ed. Brittain. Rez.) (4450)
Morgan, A.: Haml. and the Ur-Haml. 4843
Morley, G.: Round Sh.'s Table 303*
— Sweet Arden (4536)
Morsbach, L.: Sh. als Mensch 5093
Moulton, Richard G.: Sh. as a Dramatic Thinker 4981
Much Ado (Old Spelling Sh.) 4888
— s. *Porter*, Ch.
Mühe, Th.: Zweifelhafte Stellen in Rich. II. 5049
Munro, J. J. (Hrsg.) s. *Brookes* 'Romeus and Juliet'
Museus: Sh. and the Life to come 4982

Neubner, Alfr.: König Lokrin 5057
— Mißachtete Sh.-Dramen (4734)
Northrup, C. S.: Bacon's Essays 4983
Nozière: Sh. 5162

Oehme, R.: Volksszenen bei Sh. 5114
Oliphant, E. H. C.: Sh.'s Plays 4984
Ost, F. (M. of V. Schulausg.) 5044
Oth. (First Folio Ed.) 4889
— (Renaissance Ed.) 4890
— (Ausg. Schröer) 5046

Pace, G.: I Suppositi e la 'Taming of the Shrew' 5167
Papiol: (Übers.) s. *R. and J.* (italienisch)
Payne, E. J. (Hrsg.) s. *Voyages* of the Elizabethan Seamen
Pemberton, Jr., H.: Quartos of Haml. 4997
— The Star that's westward from the Pole 4997
Pericl. s. *Baker*, H. T.
— s. *Thomas*, D. L.
Perott, J. de: Spanische Einflüsse bei Sh. 5115
— Eine spanische Parallele zu L. L. L. 5093
— Quelle von Henry Pettowe's «Hero and Leander» 5093
— Sh. und die «Reali di Francia» 5093
— Source of the Plot of Temp. 4907
Perring, Ph.: A. Y. L. I. 4830
— Macb. II. iii. 5 4869
— Macb. III. iv. 105 4870
Petsch, R.: Kuno Fischer 5093
— (Sarrazin Rez.) (4257)
Pieces, selected from the Fitzwilliam Virginal-Book 4985
Platt, J. H.: Cymb. 4834
Poems, Songs and Sonnets (Everyday Books) 4922
— (Sisley Books) 4921
Poritzky, J. P.: Sh.'s Hexen 5116
Porter, Ch.: Two Notes on «Much Adoe» 5093
— (Hrsg.) s. *First Folio Ed.* 4813
— s. *R and J.* (First Folio Sh.)
Preise für erste Sh.-Ausgaben 304*

Rackham, Arthur (Illustr.) s. *M. N. D.* (englisch)

Radó, A.: John Arany's Translations of Shakespeare 5135
Raleigh, W.: Sh. (4547)
— (Hrsg.) s. *Johnson* on Sh.
Red Letter Sh. 4818
Reed, E.: Truth Concerning Stratford-upon-Avon 4986
Reimer, H.: Vers in Sh.'s nichtdramat. Werken 5058
Remus: Sh. im Unterricht der Prima 5117
Rhenet, C. (W. T. Übers. italienisch) 5168
Rich. II. (Renaissance Ed.) 4893
— s. *Mühe*, Th.
Rich. III. (Variorum Ed.) 4894
— s. *Filon*, A.
— s. *Jones*, Tom
— s. *Leschtsch*, A.
Richter, Helene: Josef Lewinsky 5093
— Wiener Theaterschau 5093
— K. (Joachimi-Dege Rez.) (4712)
Ricken, W.: Perlen englischer Poesie (4654)
Robbins, A. F.: R. and J. II. ii. 4898
— s. *Furnivall*, F. J.: Sh.'s Unnoted Compliment to Elizabeth
Robinson, W. Heath (Illustr.) s. *T. N.* (englisch)
Röster, M. (Hrsg.) s. *Daines*, S.
Rogues and Vagabonds of Sh.'s Youth (4554)
Rolfe, W. J. (Hrsg.) s. *Clarke*: Sh. Proverbs
Roman, E. (Hrsg.) s. *Henr. V.* (Parallel Texts)
R. and J. (First Folio Sh.) 4896
— (Renaissance Ed.) 4897
— (deutsch) 5051
— (französ.) 5152
— (französ. Bearbtg.) s. *Bösser*, R.
— (italienisch) 5166
— s. *Brooke*'s 'Romeus and Juliet'
— s. *Robbins*, A. F.
Rona-Sklarek, Elisabet: Cymb. in Ungarn 5093
Root, R. K. (Meier Rez.) (4602)
— (Schmidt Rez.) (4260)
— (Sieper Rez.) (4756)
Ruest, Anselm: William Sh. 5118
Rupf, P.: Zauberkomödie vor Sh. 5119
Rushton, W. L.: Sh. and the Arte of English Poesie 4987
— Sh.'s Legal Maxims (4557)

St. John, Chr.: Ellen Terry (4572)
— Sir Spenser (Hrsg.) s. *Essays* on Sh.
St. Swithin: Salarino, Salanio, and Salerio 4879
— Stratford-on-Avon in 1552 4989
Saintsbury, G.: English Prosody 4988
Sarrazin, G.: (Haml. Ausg. Conrad Rez.) (4592)
— Aus Sh.'s Meisterwerkstatt (4257)
Savage, R.: Stratford to London in Sh.s Time 4991
— Sh. in Stratford 4990
Savits, J.: Von der Absicht des Dramas 5120
Saward, W. T: William Sh. 4558
Schädel: (Savits Rez.) 5120
Scheinert, M.: (Hübner Rez.) 5092
Schelling, F. E.: Elizabethan Drama 4992
Scherer, H. (Dekker, Satiro-Mastix Hrsg.) s. *Materialien* zur Kunde des älteren engl. Dramas
Schick, J.: Oriental. Züge in der Haml.-Sage 5026
Schipper, J.: Neue Anti-Sh.-Literatur 5122
— Beiträge u. Studien zur Englischen Kultur- und Literaturgesch. 5121
— (Raleigh. Rez.) (4547)
Schlaf, Johannes: (Lublinski. Rez.) 5024
Schmidt, E.: Über Sh.'s Grabdenkmal in Stratford 5093
— Ein Wieland-Fund 5123
— K.: Margarethe von Anjou (4260)
Schmitz-Mancy (Hrsg.) s. *Haml.*
Schnaar, F.: Englische Orthographie seit Sh. 5124
Scholz, E.: Absolute Infinitiv bei Sh. 5125
— W. v.: Bedenken wider Sh. 5126
— (Sh. Werke deutsch v. Gundolf. Rez.) 5018
Schröer, A. (Documents relating of the Office of the Revels. Rez.) 5155
— (Hrsg.) s. *Oth.*
Schücking, L. L. (Cambridge History of English Literature. Rez.) (4503)
— Sh.'s Publikum 5128
— Sh. im literar. Urteil seiner Zeit 5127
Schulte, Ed. (Jahrb. d. Deutsch. Shakesp. Gesellsch. Rez.) 5093
Schultheis, L. M.: Shaw kontra Sh. 5129
Schulze, E.: Hendiadyoin in Sh.'s dramat. Werken 5130
— O. (Ricken. Rez.) (4654)
Schwarz, F. H. (Joachimi-Dege. Rez.) (4712)
— Sh. und kein Ende 5131
— (Wolff. Rez.) (4774)
Shakespeare, Thomas 4993
— -Blumen 5133
— Birthplace Visitor's Books 305*
— -Bühne, Neue 5057. 5134
— -Classics 4995
— -Collection, Sale of 306*
— -*Festlichkeiten* in Stratford-on-Avon 307*
— -*Gesellschaft*, Deutsche 308*

Shakespeare, Library (4564) 4996
— im Lichte der neuesten Forschung 5132
— -*Magazine*, Hungarian 5135
— -*Memorial-Committee* 309*
— Remembrance Kalendar 310*
— -*Repertoire* of the National-Theatre of Budapest, 1900—1907 5135
— -*Repertoire* of the National Theatre of Kolozwar, from 1900 to March, 1908 5135
— -*Reprints* 5020
— *Sonnets*, (englisch) 4923
— Sonnets and A Lover's Complaint (4453)
— and Italy 4933
— and the Miller-Mundy Family 4994
— and Titles in Fiction 311*
— and Toothache 312*
— and Venice 4933
Shakespeareana, New 4997
Shaw, Bernard: Dramatic Opinions (4565)
— *and Shakespeare* (Doppeldenkmal) 313*
Sherman, S. P.: Forde's Contribution to the Decadence of the Drama s. *Materialien* zur Kunde des älteren engl. Dramas
Sherzer, J.: American Editions of Sh. 4998
Siburg, Br.: Schicksal u. Willensfreiheit bei Sh. (4279)
Sidgwick, F. s. *M. N. D.* (Sources and Analogues)
Sieper, Ernst: Sh. (4756)
Simond, Ch.: Les deux Sh. 5163
Skeat, W. W. 2 Hen. IV. II. ii. 153. 4848
— 'V. and A.' 53 4925
— W. T. IV. iv. 334. 4920
Skemp, A. R.: Nath. Richard's Tragedy of Messalina 5136
Smith, F. A.: Critics versus Sh. (4567)
— G. C. Moore (Schipper. Rez.) 5121
— R. Atwater: When was Sh. really born? 4997
— W.: Italian and Elizabethan Comedy 4999
Sohmers, J.: Answer to Anders's Anti-Baconian Challenge 4797
Solomons, Israel: Shylock Tract, 1607. 4881
Songs, English 4927
— from Sh. 4928
Speaking, Public in Sh.'s Day 314*
Specimens of English Dramatic Poets 5000
Spielmann, M. H. s. *Krueger*, G.
Spies, H.: (Dekker, Satiro-Mastix. Rez.) 5154
— (Documents relating of the Office of the Revels. Rez.) 5155
Spies, H. (Joachimi-Dege. Rez.) 4712
Spingarn, J. E.: History of Literary Criticism 5001
— Critical Essays 5002
— (Hrsg.) s. *Essays*, Critical of the Sevententh Century
Stadler, E.: Wieland's Sh.-Übers. 5019
Stahl, L.: M. for M. auf dem modernen Theater 5093
— Die englischen Shakespeare-Aufführungen 1907/08 5093
— Eine neue Sh.-Bühne 5093
— Zwei neue Sh.-Inszenierungen 5137
— Sh. auf der Naturbühne 5093
— Umgestaltung der Klassikerbühne 5138
Statham, H. H.: Morality of Sh. 5003
Stendhal: Racine et Sh. 5164
Stern, J.: Untere Volksklasse bei Sh. 5139
Stewart, Helen H.: Supernatural in Sh. 5004
Stoessl, O.: Sh. und «Caesar» 5036
Stone, W. G. B. (Hrsg.) s. *C. of E.* (Old Spelling Sh.)
Stopes, Ch. C.: Friends in Sh.'s Sound- 5005
— «Honorificabilitudinitatibus» in Warwickshire 4867
— Sh.'s Warwickshire Contemporaries (4576)
Stow, J.: Survey of London 5006
Strasser, J.: Sh. als Jurist (4629)
Stronach, G.: Was Sh. ever abroad? 4933
Strunk jr., W.: The Ordeal of Hubert 4857
Süss, W.: (Bertram. Rez.) (4644)
Sullivan, Sir Edward: Two Notes on Haml. I, 1 and Merchant V, 2 5093
— Sh. and the Waterways of North Italy 5007
Swinburne, A. C.: Age of Sh. 5008
Syms-Wood, A. (Hrsg.) s. *Lamb*, Tales from Sh.

T. of Sh. (First Folio Ed.) 4901
— (Original) 4900
— (Aufführung Berlin) s. *Conrad*, H.
— s. *Andrae*, A.
— s. *Pace*, G.
Temp. (Ed. Crook) (4437)
— (englisch) 4903
— (englisch) 4904
— (First Folio Ed.) 4902
— I. II. 175. s. *Brassington*, W. S.
— s. *Collins*, Ch.
Ten Brink, B.: Sh. (4759)
Tennant, G. B. (Hrsg.) s. *Jonson*, Ben: The New Inn
Thomann, W.: Der eifersüchtige Ehemann im Drama der Elisabethanischen Zeit 5140

Thomas, D.L.: On the Play «Pericles» 4892
Thompson, E. N. S.: Elizabethan Dramatic Collaboration 5141
Thorndike, A. H.: Tragedy 5009
T. of A. (Renaissance Ed.) 4908
— s. *Adams*, I. Q.
T. A. (Ravenscrofts Bearbtg) s. *Bake*, Fr.
— (Renaissance Ed.) 4910
Tolstoy, L. N.: On Sh. 5010
Tr. and Cr. (Renaissance Ed.) 4911
— s. *Jones*, Tom
Tucker, T. G.: Foreign Debt of English Literature (4582)
Tunison, J. S.: Dramatic Traditions (4583)
T. N. (Ed. Brittain) (4450)
— (englisch) 4913
T. G. of V. (First Folio Ed.) 4914

Upham, A. H.: French Influence in English Literature 5011

van Hall, J. N.: De Hamlet-Voordracht 5173
V. and A. s. *Lucis*
— 53 s. *Skeat*, W. W.
Vershofen, W.: Charakterisierung durch Mithandelnde in Sh.'s Dramen (3541)
Vetter, Th.: Sh. und die deutsche Schweiz 5142
Viëtor, W.: Sh.'s Pronunciation (4302)
— (Hrsg.) s. *Sh. Reprints*
Voigt, H.: Gleichnisse u. Metaphern in Sh.'s Dramen 5143
Voyages of the Elizabethan Seamen 5012

Wagner, Ph. (Wolff. Rez.) (4774)
Wallace, Ch. W.: The Old Blackfriars Theatre 4997
Waller: Mr. Lewis as Hen. V. 4851
Walsh, C. M. (Hrsg.) s. *Sonnets*, Sh.'s (englisch)
Walzel, O. F. (Genée. Rez.) (2127)
Ward, H. S. and C. W.: Sh.'s Town and Times 5013
Watt, L. M.: Attic and Elizabethan Tragedy 5014
Wechsung, A.: Statist. Überblick über die Aufführung Shakespearescher Werke 1907 5093
Wegener R.: Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Theaters (4768)
Weilen, A. v.: Haml. auf der deutschen Bühne 5027
— (Hauschild. Rez.) (4634)
Wer hat Sh.'s Dramen geschrieben? 5144
Werner, R. M. (Alberts. Rez.) 5059
— (Joachimi-Dege. Rez.) (4712)
Wieland, Ch. M.: Sh.'s theatral. Werke übers. 5019
— Fr. Jos.: Haml. 5028
Wildenradt, J. v.: Sh. u. d. Festspiele des Rhein. Goethe-Vereins in Düsseldorf 1907 5093
Williams, W. H.: Shakespeareana 5015
Willner, A. M. (W. T. ital. Oper) 5168
Winckel, Fr. v.: Sh.'s Gynäkologie (4310)
— War Sh. ein Arzt? 5145
Winckler, L.: Blutrache-Tragödien 5146
W. T. (First Folio Ed.) 4915
— (Old Spelling Sh.) 4916
— (Red Letter Ed.) 4917
— (Bühnenbearbtg.) 5056
— (ital. Oper) 5168
— s. *Greene's* «Pandosto»
— s. *Jusserand*, I. I.
— s. *Skeat*, W. W.
Witkowski, G.: Engl. Komödianten in Leipzig 5147
Wohlrab, M. (Wolff. Rez.) (4774)
Wolff, Max I.: Sh. (4774)
— Sh. im Buchhandel seiner Zeit 5093
— (Sh. Ausg. Gundolf. Rez.) 5018
Wolzogen, E. v.: Ansichten u. Aussichten 5148
Wood, St.: Studies of Sh.'s Characters (4584)
Woodroffe, P. (Illustr.) s. *Temp.* (englisch)
Works [deutsch] (Bong's Goldene Klassiker Bibliothek) 5017
— Werke (deutsch v. Gundolf) 5018
— (englisch) Arden Sh. (4338)
— — Bryce's Little Shakespeare 4809
— — Cambridge Ed. of the Poets (4342)
— — Century Edition 4810
— — Chambers Sh. Texts without Notes 4811
— The Elizabethan Shakespeare 4812
— — First Folio Edition (4353) 4813
— — Lamb Sh. for the Young (4346) 4821
— — Prof. Meiklejohns Series 4823
— — Methuen Standard Libr. 4814
— — Normal Tutorial Series 4815
— — The Old-Spelling Sh. (4349) 4816
— — (People's Library) 4817
— — Renaissance Edition 4819
— — (School Shakespeare) 4822
— — A new Variorum Edition 4820
— (französisch) 5150
Wülker, R.: Ludwig Pröscholdt 5093
— (Schipper. Rez.) 5121
Wulffen (Goll. Rez.) 5084
Wurm, A.: Haml. in s. *Beziehungen* zur christl.-mittelalterl. Kultur 5029
Wyzewa, T. de: Jugements nouveaux sur l'œuvre de Sh. 5165

Young, E.: Sh. in London 5016.

Zabel, E.: Theatergänge 5149
— *Oth.* auf der Bühne 5048
Desdemonas Taschentuch 5047

Mitglieder-Verzeichnis.

Protektor:

Seine Königliche Hoheit Wilhelm Ernst, Großherzog von Sachsen.

Vorstand:

Brandl, Dr. A., Geheimrat, Univ.-Prof., Berlin, Präsident und Mitredakteur des Jahrbuchs (zugewählt 1896).
von Vignau, Major z. D., Kammerherr, Generalintendant, Exzellenz, Weimar, 1. Vize-Präs. (zugewählt 1896).
von Bojanowski, Geh. Hofrat, Direktor der Großherzogl. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar (zugewählt 1893).
Moritz, Dr., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister (zugewählt 1886).
Förster, Dr. M., Univ.-Prof., Würzburg, Mitredakteur des Jahrbuchs (zugewählt 1908).
Bürklin, Dr. A., Generalintendant, Exzellenz, Karlsruhe (zugewählt 1906).
Fischer, Dr. R., Univ.-Prof., Innsbruck (zugewählt 1903).
Keller, Dr. W., Univ.-Prof., Jena (zugewählt 1899).
von Possart, Prof., Generalintendant a. D., München (zugewählt 1901).
Schick, Dr. J., Univ.-Prof., München (zugewählt 1899).
Suphan, Dr. B., Geh. Hofrat, Prof., Direktor des Goethe- u. Schillerarchivs, Weimar (zugewählt 1888).

Geschäftsführender Ausschuss (in Weimar):

von Bojanowski, s. o., Vorsitzender.
von Vignau, s. o.
Moritz, s. o.
Suphan, s. o.
Francke, Dr. O., Professor, Weimar.
Obrist, Dr. A., Hofrat, Weimar.

Ehrenmitglieder:

Dowden, E., Prof., Dublin.
Furness, H. H., Philadelphia.
Furnivall, Dr. F. J., London.
Se. Kaiserliche Hoheit Konstantin Konstantinowitsch, Großfürst von Rußland.
Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.
Ward, Adolphus W., Litt. D., LL. D. Cambridge (Engl.).
White, Dr. Andrew D., Exzellenz, Botschafter der Vereinigten Staaten.
Wright, W. A., D. C. L., LL. D., Cambridge.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königliche Majestät Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen.
Se. Majestät Friedrich August, König von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit Luitpold, Prinzregent von Bayern.
Se. Königl. Hoheit Friedrich August, Großherzog von Oldenburg.
Se. Königl. Hoheit Ludwig Ferdinand, Prinz von Bayern.
Se. Königl. Hoheit Ludwig, Herzog in Bayern.
Se. Hoheit Johann Albrecht, Herzog von Mecklenburg-Schwerin, Herzogregent von Braunschweig.
Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
Se. Hoheit Friedrich, Herzog von Anhalt.
Se. Hoheit Carl Eduard, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha.
Se. Hoheit Ernst II., Herzog von Sachsen-Altenburg.
Se. Durchlaucht Christian Kraft, Fürst zu Hohenlohe-Öhringen.
Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath.
Ihre Durchlaucht Fürstin Hedwig Lichtenstein, Wiesbaden.

Mitglieder:

Adam, Rich., Landger.-Rat, Leipzig.
Ahrings mann, H., Oberlehrer, Naumburg.
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors.
Altmann, Georg, Schöneberg-Berlin.
Amherst College Library, Amherst, Mass.
Andreas-Realgymnasium, Berlin.
Arnhold, Ed., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
v. Arnim-Muskau, Gräfin, Muskau.
Aronstein, Dr. Ph., Oberl., Berlin.
Art'l, H. S., Buchdruckereibes., Dessau.
Athene, Ges. f. Kunst u. Wissenschaft, Magdeburg.
Augusta-Schule, Cottbus.
Bachmann, Carl, Bankier, Berlin.
Bäge, Ludwig, Rektor, Güsten.
Baier, Clemens, Rechtsanwalt, Wandsbek.
von Bamberg, Prof., Schloß Oberzauche.
Bandau, Frl. Martha, Oberlehrerin, Breslau.
Bang, Dr. W., Univ.-Prof., Loewen.
Baumgartner, A., Prof., Zürich.
Bayer, Joseph, Prof., Budapest.
Beck, Rob., Dorpat.
Becker, Gustav, Dr. phil., Berlin.
von Berger, Freiherr Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses, Hamburg.
Berger-Oberrealschule, Kgl., Posen.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bernhardt, Frl., Oberlehrerin, Neu-Ruppin.
Bertuch, Aug., Schriftsteller, Fontenay-aux-Roses.
Bertz, Eduard, Schriftsteller, Potsdam.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek, Öffentliche, Freiherrlich Carl von Rothschild'sche, Frankfurt a. M.
Bibliothek, Murhart'sche, Kassel.
Bibliothek, Öffentliche, Mannheim.
Bibliothek d. St. Anna-Stifts, Münster.
Bibliothek, Großherzogliche öffentliche, Oldenburg.
Bibliothek, Großherzogliche, Weimar.
Bibliothek der Stadt Wien.
Bing, Heinrich, Kaufmann, Nürnberg.
Binz, Prof. Dr. Gustav, Oberbibliothekar, Mainz.
Bisenz, Prof. Dr., Wien.
Bitterhoff, Dr. phil., Berlin.
Blasius, Wilh., Dr. Hofrat, Braunschweig.
Boche, Walter, Berlin.
Bode, Dr. E., Oberlehrer, Lübeck.
Boek, Paul, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Böhtlingk, Dr. A., Prof., Karlsruhe.
von Boineburg-Lengsfeld, Dr., Freiherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Bolen, Charles, Prof., Chimay.
von Böttinger, Dr., Geh. Reg.-Rat, Elberfeld.
Brandt, Mathilde, Frau Dr. med., Berlin.
Brie, Dr. phil., Friedr., Priv.-Dozent, Marburg.
Brinckerhoff-Jackson, John, amerikanischer Gesandter, Athen.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Brons, A. F., Senator a. D., Emden.
Brotanek, Dr. Rud., Univ.-Prof., Prag.
Brunhuber, K., Kgl. Reallehrer, Archivar u. Stadtbibliothekar, Wasserburg a. Inn.
v. Brüning, W., Dr. jur., Landrat, Stolp i. P.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Prof., Bonn.
Busley, Carl, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Byvanck, Dr. W. G. C., Oberbibliothekar, Haag.
Cahn, Frau Bankier Carl, Berlin.
Carpenter, F. I., Prof., Chicago.
von Chelius, Rich., Geh. Kabinettsrat J. K. H. d. Großherzogin von Baden, Exzellenz, Karlsruhe.
Churchill, Dr. G. B., Prof., Amherst.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
Cohn, Fritz Th., Verlagsbuchhändler in Firma Egon Fleischel & Co., Berlin.
Colle, G., cand. phil., Louvain.
Collin, Dr. Chr., Dozent an der Universität Christiania, Bestum.
Conrad, Dr. H., Prof., Gr.-Lichterfelde.
Conried, Heinrich, Direktor d. Metropolitan Opera House, New York.
Cornell College, Mount Vernon J., U. S. A.
Crawford, Charles, London.
Creizenach, Dr. W., Univ.-Prof., Krakau.
Curtis, Dr. F. J., Prof., Frankfurt a. M.
Darmstädter, Dr., Fabrikbes., Berlin.
Dartmouth College, Hanover, N. H., U. S. A.
Deckner, Frl. M. E., Sprachlehrerin, Königsberg.
Deinhardt-Schulze, Frau, Weimar.
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Delmer, Prof., F. Sefton, Lektor an der Universität Berlin.
De Man, Dr. A., Forest-les-Bruxelles.
Denker, Carl, Reg.-Rat, Berlin.
Deutschbein, Dr. M., Univ.-Prof., Leipzig.
Dibelius, Dr. W., Prof., Posen.
Dielitz, Paul, Kaufmann, Berlin.
Dinger, Dr. H., Prof., Jena.
Dittenberger, Hauptmann, Schöneberg.
Dom-Gymnasium, Königl., Kolberg.
Donner, Dr. J. D. E, Helsingfors.
Dubislav, Dr., Direktor, Charlottenburg.
Ebeling, Dr., Oberbürgermeister, Dessau.
Eckhardt, Dr. Eduard, Privatdozent, Freiburg i. Br.

von Egloffstein, Freiherr, Dr. Herm. L., Weimar.
Eidam, Christian, Kgl. Konrektor, Nürnberg.
Einenkel, Dr. Eugen, Univ.-Prof., Halle a. S.
Eisenmann, Dr. O., Kgl. Museumsdirektor, Cassel.
Eelbo, Baurat, Weimar.
Endres, Joseph, gepr. Lehramtskandidat, Lohr a. M.
Englischer Verein ehem. Köllneraner, Berlin.
Ernesti, Konrad, Vikar, Kgl. Seminar-Oberlehrer a. D., Mellrick.
Feuillerat, Alb., Prof., Rennes.
Fiedler, Dr. H. G., Univ.-Prof., Oxford.
Fischer, M., Pfarrer, Berlin.
Flatz, Rud. Egon, Ingenieur, Wien.
Flügel, Dr. E., Univ.-Prof., Leland Stanford University, Palo Alto, Cal., S. U. A.
Folger jun., H. C., New York.
Förster, Gg., Fabrikbesitzer, Hamburg.
Förster-Nietzsche, Frau Dr. Elisabeth, Weimar.
Francisceum, Herzogl. Ev., Zerbst.
Frankenstein, Lud., Redakteur, Leipzig.
Freiligrath, Frl. Gisberte, Baden-B.
Fresenius, Aug., Schriftst., München.
Friederich, Rechtsanwalt, Bad-Dürkheim (Bayern).
Friedrichs-Gymnasium, Herzogl., Dessau.
Friedrichs-Gymnasium, Königl., Gumbinnen.
Frost, Ed. C., Rom.
Fulda, Ludwig, Dr. phil., Berlin.
v. d. Gabelentz, Dr. phil., Kabinettssekretär S. K. H. des Großherzogs von Sachsen-Weimar und Kammerherr, Weimar.
Galvez, José Maria, Prof., Berlin.
Gebhardt, Rich., Rechtsanwalt, St. Petersburg.
Gebhard, H., Weimar.
Gelber, Adolf, Redakteur, Wien.
Gelling, Hans, Intendanzrat, Weimar.
Giesecke, Dr. Alfred, Verlagsbuchhändler, Leipzig.
von Gionima, Eugen, Oberlandesgerichtsrat, Wien.
Gleitsmann, Frau Oberstleutnant, Würzburg.
Gley, Maria, Frl., Lehrerin, Pankow.
Glöckner, Dr., Oberlehrer, Bunzlau.
Goldschmidt-Livingston, Frau Dr., Frankfurt a. M.
Goldstein, Ludwig, Dr. phil., Redakteur, Königsberg i. Pr.
Goetz, Ernst, Fabrikbesitzer, Leipzig.
Goetze, Frau Constance, geb. Schweich, London.
Gothein, Frau Prof., Heidelberg.
Gotthelf, Carl, Kaufmann, Berlin.
Gottlöber, Paul, Oberlehrer, Stollberg Erzgeb.
Grabau, Carl, Oberlehrer, Lankwitz bei Berlin.
Gray, Frau, geb. Isles, Cruickness.
Graetz, Leonie, Frl., München.
Greg, W. W., M. A., Principal Librarian, Trinity College, Cambridge.
Gregori, Ferd., Mitgl. d. K. K. Hofburgtheaters, Wien.
Grube, Max, Kgl. Oberregisseur a. D., Berlin.
de Gruyter, Walter, Dr. phil., Verlagsbuchhändler, Berlin.
Gutmann, Eug., Kommerzienrat, Konsul a. D., Berlin.
Gwinner, Arthur, Bank-Direktor, Berlin.
Gymnasial- und Landesbibliothek, Fürstl., Gera.
Gymnasium Leopoldinum, ev., Detmold.
Gymnasium, Königl., Eichstädt.
Gymnasium, Städt., Görlitz.
Gymnasium, Städt., Höchst.
Gymnasium, Großherzogl., Jena.
Gymnasium, Städt., Cöln.
Gymnasium, Königl., Lauban.
Gymnasium, Königl., Paderborn.
Gymnasium, Königl., Saarbrücken.
Gymnasium, Wanne.
Haase, Friedr., Geheimrat, Hofschauspiel-Direktor, Berlin.
Hagemann, Carl, Intendant, Mannheim.
Hagen, Th., Prof., Kunstmaler, Weimar.
Hahn, Dr. Georg, Berlin.
Hahn, Oscar, Fabrikbesitzer, Berlin.
Halm, Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses, Berlin.
Hardy, James, Bankherr, Berlin.
Hartmann, Hugo, Hofschauspieler, Grunewald.
Hartmann, Dr. Martin, Prof., Leipzig.
Hartung, Albert, Verlagsbuchhändler, Weimar.
von Hauer, Prof., Dr. Karl, Knittelfeld.
Hawkins, W. E., Sidney.
Hecht, Dr. Hans, Univ.-Prof., Basel.
Hecht, R., jun., Berlin.
Heckmann, P., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Hegewald, W., cand. phil., Cuxhaven.
Heiseler, Henry, Schriftsteller, München.
Heite, Fritz, Sprachlehrer, Breslau.
Helft, Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Henigst, Oskar, Landau i. Pfalz.
Herford, C. H., Univ.-Prof., Manchester.
Herrmann, Dr., Oberarzt, München.
Hertz, Miß Harry, London.
Hertz, Dr. H., Prof., Weimar.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
Hinneberg, Dr. Paul, Prof., Berlin.

von Hochberg, Bolko, Reichsgraf, Exzellenz, Rohnstock.
Hochschul-Bibliothek, Bern.
Hofbibliothek, K. u. K., Wien.
Hof- u. Landesbibliothek, Großh. Badische, Karlsruhe.
von Hofmann, Prof. Ludw., Weimar.
von Hofmannsthal, Dr. Hugo, Rodaun bei Wien.
von Holtzendorff, A., Wilsikow.
van Hoof, Prof. Dr., Louvain.
Hooge, Oberlehrer, Sonderburg.
Hoops, Dr. Joh., Univ.-Prof., Heidelberg.
Hösch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
Huber, Mich., P., Gymn.-Prof., Stift-Metten.
Hübner, Dr. med., Hans, Privat-Dozent, Marburg a. L.
von Hülsen, G., Kammerherr S. M. des Kaisers, General-Intendant der Königl. Schauspiele, Exzellenz, Berlin.
Imelmann, Dr. Johannes, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
v. Ingenheim, Gräfin, Karlsbad.
Institut, Bibliographisches, Leipzig.
Isles, Frl. Alison, Weimar.
Jaeger, Dr. Anton, Salzburg.
Jespersen, Dr. Otto, Univ.-Prof., Gentofte.
Jiriczek, Dr. Otto, Univ.-Prof., Münster i. W.
v. Joeden, Frl. Margarete, Berlin.
Jonas, Frl. Marie, Charlottenburg.
Jones, John, M. A, Charlottenburg.
Jones, Dr. Rich., Prof., Nashville, Tenn.
Junck, Dr. Johannes, Rechtsanw., Leipzig.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler a. D., Schlachtensee.
Kainz, Joseph, Mitglied des Hofburgtheaters, Wien.
Kaiser-Wilhelm-Bibliothek, Posen.
Kaiser-Wilhelm-Realgymnasium, Berlin.
Kaiserin-Auguste-Victoria-Schule. Stettin.
Kaluza, Dr. Max, Univ.-Prof., Königsberg i. Pr.
Kammerer, Ad., Prof., Braunschweig.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Kern, Dr. J. H., Univ.-Prof., Groningen.
Kessler, Graf Harry, Weimar.
Kilian, Eug., Dr. phil., Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, München.
Koch, Dr. Max, Univ.-Prof., Breslau.
Koch, Pastor, Tröchtelborn.
Kögler, Literat, Weimar.
Koehne, Frl. Hanna, Pankow.
Kölbing, Arthur, Dr. phil., Freiburg i. B.
Koller, Emil, Prof., Stuttgart.
König, Wilh., Kaufmann, Leipzig.
Konrath, Dr. M., Univ.-Prof., Greifswald.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Prof., Straßburg i. E.
Kopp, Prof. Dr., Berlin.
Koppel, Dr. Rich., Prof., Dresden.
Koster, Dr. Edw., Haag.
Koesters, Oberlehrer, Vechta.
Koetschau, Dr., Hofrat, Berlin.
von Kralik, Dr. Rich., Wien.
Kreisler, Dr. E., Wien.
Kreßner, Wilhelm, Fabrikbes., Schweizerthal.
Krocker, Frl. E., Wilmersdorf-Berlin.
Kröger, Ernst, Dr. phil., Berlin.
von Kroener, Adolf, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. Ruhr.
Kugelberg, Frau H., Adelaide.
Kullnick, Max, Dr. phil., Berlin.
Kurze, Frl. Gertrud, Oberlehr., Braunschweig.
Lachmann, Frl. Clara, Zandvoort-Cad.
Lachr, Dr. Hans, dirig. Arzt, Zehlendorf bei Berlin.
Landerer, Dr., Hofrat, Kennenburg.
Landesbibliothek, Herzogl., Altenburg, S. A.
Landesbibliothek, Fürstl., Detmold.
Landes- und Stadtbibliothek, Düsseldorf.
Landesbibliothek, Kgl., Stuttgart.
Landesbibliothek, Nassauische, Wiesbaden.
Landes-Oberreal- und Gewerbeschule, Wiener-Neustadt.
Landesschule, Kgl., Pforta.
Lange, J., Direktor, Berlin.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Schöneberg.
Latham, Miss Grace, London.
Laukhuff, Rich., Cleveland, Ohio, U. S. A.
Lebede, Dr. Hans, Schöneberg.
Lehrerbibliothek, der Stadt München.
Lehrerinnen-Verein, Bonn a. Rh.
Lessing, O., Prof., Bildhauer, Grunewald.
Lewinger, Ernst, Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, Dresden.
Liebermann, Dr. Felix, Prof., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Berlin.
Liter. Lesezirkel Shakespeare, Magdeburg.
Ludewig, Frl. Martha, Lehrerin, Jena.
Ludwig, Dr. Albert, Berlin.
Ludwigs-Gymnasium, Herzogl., Cöthen.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Prof., Wien.
Luisen-Gymnasium, Königl., Memel.
Mädchenlyzeum, Öffentl. deutsches, Prag.
Mädchenschule, Städt. höhere, Flensburg.
Mädchenschule, Städt. höhere, Osnabrück.
Mädchenschule, Städt. höhere, Potsdam.
Mädchenschule, Höhere, Uelzen.
Mager, Amtsgerichtsrat, Eisleben.
Magnus-Weiße, Frau Nina, Berlin.
Mahn, Dr. Paul, Westend.
Mackall, Leonard, L., Jena.
Manke, 1. ord. Lehrer a. d. Lateinschule, Weener.
Mankiewitz, Paul, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.

Manheimer, Dr. V., München.
Manly, John M., Univ.-Prof., Chicago.
Mann, Dr. Max Fr., Prof., Frankfurt a. M.
Manz, Dr. Otto, Freiburg i. B.
Mardersteig, A., Rechtsanwalt, Weimar.
Marelles, Frau, Berlin.
Marggraf, Frl. Marie, Lehrerin, Berlin.
Marx, Th., Realschul-Prof., Speyer.
Mascher, Friedrich, Postsekr., Aurich.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Charlottenburg.
Mautner, Frl. Marie, Wien.
Mayer, Friedrich, Kgl. Gymn.-Rektor, Nürnberg.
McKerrow, R. B., M. A., London.
Meier, Prof. Dr. Konrad, Dresden.
Meinl jun., Julius, Kaufmann, Wien.
Meißner, Dr. Johs. sen., Wien.
Merck, Johannes, Hamburg.
Merton, Wilhelm, Frankfurt a. M.
Merzbacher, Dr. Gottfr., Rentier, München.
Merzbacher, Jos., München.
Metzner, i. Fa. Berth. Siegismund, Berlin.
Meyer, Frau Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Ernst Joachim, Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Frl. Helene, Friedenau.
Meyer, Dr. Wolfg. Alex., Hofrat, Dresden.
Mielke, Dr. Hellmuth, Chefredakteur, Barmen.
Milan, Dr. phil. Emil, Lektor an der Universität Berlin, Steglitz.
Miller, V., Moskau.
von Milletich, Dr. Stephan, Intendant a. D., Agram
Minotto-Sorma, Gräfin Agnes, Wannsee.
Moorman, F. W., Univ.-Prof., Leeds.
Morgenstern, Dr. Gustav, Redakteur, Leipzig.
Morsbach, Dr. Lorenz, Univ.-Prof., Göttingen.
Mott, J. Lewis, Prof., New York, U. S. A.
Mottl, Felix, Gen.-Musikdirekt., München.
Muff, Dr., Prof., Geheimrat, Pforta.
Mühlau, Dr. F., Professor, Kiel.
von Müller, Fr., Kaiserl. Gesandter, Exzellenz, Haag.
Münch, Dr. W., Geh. Reg.-Rat, Univ.-Prof., Berlin.
Mylo, Dr. P., Berlin.
Nebe, Dr., Ministerialdirektor, Weimar.
Nernst, Dr. Walter, Univ.-Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Neuendorff, Bernh., Dr. phil., Berlin.
Neuffer, Dagobert, Direktor des Stadttheaters, Weimar.
Nobelbibliothek der Schwedischen Akademie, Stockholm.
Nordheimer, Jul., Gotha.
Ober-Realschule, Städt., Charlottenburg.
Ober-Realschule, Städt., Freiburg i. Schles.
Ober-Realschule in den Francke'schen Stiftungen, Halle a. S.
Ober-Realschule auf der Uhlenhorst, Hamburg.
Ober-Realschule, Kgl., Suhl.
Ober-Realschule, Weißenfels.
Ober-Realschule und Realgymnasium in der Humboldtstraße, Köln.
von Oechelhäuser, Dr. Ad., Hofrat, Prof. Karlsruhe.
von Oechelhäuser, Dr. Ing. Fr. W., Generaldirektor, Dessau.
Oeftering, Dr. Mich., Kgl. Reallehrer, München.
Oehme, R., Dr., Berlin.
Oertel, Dr. Hch., Gymn.-Lehrer, Nürnberg.
Pabisch, Frl. Marie, Wien.
Parow, Dr. W., Prof., Gr.-Lichterfelde.
Paetel, Erich, Direktor der «Neuen Shakespeare-Bühne», Berlin.
Paulus-Bibliothek, Worms.
von Pechmann, Wilh., Freiherr, Direktor, München.
Pegnesischer Blumen-Orden, Nürnberg.
Perry, Marsden J., Providence, R. I., U. S. A.
Petersen, Rud., Hamburg.
Petsch, Dr. Rob., Univ.-Prov., Heidelberg.
Pfleiderer, Dr. W., Esslingen a. N.
Philipps, Miss, Weimar.
Pietsch, Lud., Prof., Berlin.
Pietzsch, Frl. Marie, Würzburg.
Pincus, S. B., London.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Pogany, stud. phil., Charlottenburg.
Pogatscher, Dr. A., Univ.-Prof., Wien.
Pohl, Moritz, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Popovich, Bog., Univ.-Prof., Belgrad.
Poppe, R., Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
zu Putlitz, Gans Edler, Gr.-Pankow.
Raehlmann, Prof. Dr. E., Exz., Kais. Russ. Wirkl. Staatsrat, Weimar.
Raschdau, Ludwig, Exz., Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rathke, Dr., Prof., Marburg i. H.
Rauch, Dr. Herm., Theaterdirektor, Wiesbaden.
Realgymnasium, Barmen.
Realgymnasium, Dorotheenstädtisches, Berlin.
Realgymnasium, Charlottenburg.
Realgymnasium, Coblenz.
Realgymnasium, Eisenach.
Realgymnasium, Gera.
Realgymnasium, Grünberg i. Schl.
Realgymnasium, Potsdam.
Realgymnasium, Schwerin i. M.
Realgymnasium, Tilsit.
Realgymnasium, Weimar.
Realgymnasium, Zittau.

Realschule, VIII. Städt., Berlin N.
Realschule, XII. Städt., Berlin O.
Realschule, XIII. Städt., Berlin NW.
Realschule an der Prinz-Georgstraße, Düsseldorf.
Realschule, Erfurt.
Realschule, Geisenheim.
Realschule, Städt., Gevelsberg.
Realschule Kaiser Wilhelm II., Göttingen.
Realschule, Haynau.
Realschule, Heide.
Realschule, Cöln a. Rh.
Realschule, Königsberg i. Pr.
Reform-Realgymnasium, Naumburg a. S.
Reform-Realgymnasium, Witten (Ruhr).
Reiche-Frei, Frau L., Berlin.
Reichow, Frl. Clara, Schöneberg.
Reichow, Frl. Meta, Schöneberg.
Reismann, H., Paderborn.
Reitterer, Dr. Th., Prof., Wien.
Rethwisch, Ernst, Dr. jur. et phil., Wilmersdorf.
Richter, Frl. Helene, Wien.
Rieger, Conrad, Justizrat, Cöthen.
Riis-Knudsen, C., Prof., Kopenhagen.
Ritter, Prof. Dr. Otto, Berlin.
Roman, Dr. E., Boucle St. Blaise.
Rönneberg, Frl. M. H., Schulvorsteherin, Friedenau.
Rosellen, Franz, Direktor, Neuß a. Rh.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rösicke, Rich., Generaldirektor, Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Rothe, Dr. C., Staatsminister, Wirkl. Geh. Reg.-Rat, Exzellenz, Weimar.
Saeng, Lud., jun., Buchhändler, Darmstadt.
Salzberger, Dr. med., prakt. Arzt, Landshut.
Sammler, Fritz. Kaufmann, Barmen.
Sarrazin, Dr. G., Univ.-Prof., Breslau.
Sauer, Dr. August, Univ.-Prof., Hofrat, Prag.
Savits, J., Oberregisseur, München.
Scharrer-Santen, Ed., Schauspieler, München.
Scherer, Dr. H., München.
Schiff, Jakob Herm., Frankfurt a. M.
Schipper, Dr. Jakob M., Univ.-Prof., Hofrat, Wien.
Schlenther, Dr. P., Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Schmidt, Reinhold, Professor, Thorn.
Schmidt, Dr. W., Oberlehrer, Berlin.
Schneider, Dr., Prof., Altenburg.
Schneider, Frl. E., Großhzgl. Hofschauspielerin, Weimar.
Schofield, W. H., Univ.-Prof., Cambridge, Mass., U. S. A.
Schroeder, Fritz, Papierfabrikant, Golzern.
Schröder-Poggelow, Dr., Berlin.
Schroefl, Max, Prof., Bayreuth.
Schröer, Prof. Dr. A., Direktor, Köln.
Schücking, Dr. L. L., Privatdozent, Göttingen.
Schüddekopf, Dr. Carl, Weimar.
Schultze, Hch., Rektor, Harzgerode.
Schultze, Dr. Ernst, Hamburg.
Schulze, Kon., stud. phil., Berlin.
Schwabacher, Frau Therese, Würzburg.
Schwarz, Frl. M., Oberlehrerin, Hanau a. M.
Schweitzer, Frau Algunde, Berlin.
Segers, Rob., Eisenbahn-Sekretär, Kattowitz.
Sello, Dr., Justizrat, Berlin.
Seminar, Engl., an der Univ., Berlin.
Seminar, Engl., an der Univ., Breslau.
Seminar, Engl., an der Akademie, Frankfurt a. M.
Seminar, Engl., an der Univ., Göttingen.
Seminar, German.-roman., der Univ. Heidelberg.
Seminar, Roman.-englisches, Kiel.
Seminar, Englisches, Königsberg i. Pr.
Seminar, Roman.-englisches, München.
Seminar, Englisches, Münster i. W.
Seminar, Englisches, Prag.
Seminar, Englisches, Straßburg i. Els.
Seminar, Englisches, Wien.
Seminar, Englisches, Würzburg.
Seydel, Dr. Wolfg., Oberlehrer, Leipzig.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
Sherman, L. A., Prof., Lincoln, Nebr., U. S. A.
Sherzer, Miss Jane, Dr. phil., President, Oxford, Ohio, U. S. A.
Siegle, Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Sieper, Dr. E., Univ.-Prof., München.
Singer, Dr. S., Univ.-Prof., Bern.
Skemp, Dr. A. R., Sheffield.
Sobernheim, Dr. Walter, Konsul, Berlin.
Solmitz, S., Bankier, Berlin.
Spemann, Wilh., Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Spies, Dr. Heinrich, Privatdozent, Berlin.
Staatsobergymnasium, K. K. I., Czernowitz.
Stadtbibliothek, Aachen.
Stadtbibliothek, Augsburg.
Stadtbibliothek, Bremen.
Stadtbibliothek, Breslau.
Stadtbibliothek, Bromberg.
Stadtbibliothek, Cöln a. Rh.
Stadtbibliothek, Danzig.
Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek, Hamburg.
Stadtbibliothek, Hannover.
Stadtbibliothek, Karlsbad.

Stadtbibliothek, Leipzig.
Stadtschulbibliothek, Greiz.
Stadttheater, Straßburg i. Els.
Stadttheater, Leipzig.
Starcke, Dr. med., Ernst, Vieselbach b. Weimar.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, Risstissen b. Ulm.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
Stinnes, Dr. Heinrich, Cöln a. Rh.
Swaen, A. E. H., Lektor, Groningen.
Swoboda, Frl. Margarete, Hofschauspielerin, München.
von Sydow, Frl., Frankfurt a. O.
Tamson, Dr. George J., Univ.-Prof., Göttingen.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Taylor, Institution, Oxford.
Teweles, H., Chefredakteur, Prag.
Tilly, W., Institutsvorsteher, Gr.-Lichterfelde.
Töchterschule, Höhere, Pforzheim.
Tolman, Alb. H., Univ.-Prof., Chicago.
Türck, Dr. Herm., Weimar.
Türckheim, Dr. Leo, Prof., Würzburg.
Ulbrich, Prof. Dr., Direktor, Berlin.
Universitäts-Bibliothek, Basel.
Universitäts-Bibliothek, Budapest.
Universitäts-Bibliothek, Christiania.
Universitäts-Bibliothek, Freiburg i. B.
Universitäts-Bibliothek, Gent.
Universitäts-Bibliothek, Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Göttingen.
Universitäts-Bibliothek, Greifswald.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Heidelberg.
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Innsbruck.
Universitäts-Bibliothek, Königsberg i. Pr.
Universitäts-Bibliothek, Leipzig.
Universitäts-Bibliothek, Lemberg.
Universitäts-Bibliothek, Lund.
Universitäts-Bibliothek, Marburg.
Universitäts-Bibliothek, München.
Universitäts-Bibliothek, Münster.
Universitäts-Bibliothek, Prag.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.
Universitäts-Bibliothek, Straßburg.
Universitäts-Bibliothek, Tübingen.
Universitäts-Bibliothek, Würzburg.
University of California Library, Berkeley.
University Library, Birmingham.
University Library, Glasgow.
University of Georgia, Athens.
University Library, McGill, Montreal.
University Library, Princeton, N. J.
University of Toronto Library, Toronto.
Varnhagen, Dr. Herm., Univ.-Prof., Erlangen.
van de Velde, Henry, Prof., Weimar.
Venzlaff, Dr. E., Treptow.
Verlagsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
Vetter, Dr. Theodor, Univ.-Prof., Zürich.
Victoria-Gymnasium, Potsdam.
Victoria-Lyceum, Berlin.
Victoria-Luisenschule, Wilmersdorf.
Viëtor, Dr. W., Univ.-Prof., Marburg i. H.
de la Vigne, Max, Gutsbesitzer, Weisseneck.
von Vincke, Freiherr, Landrat a. D., Ostenwalde b. Melle.
Vocht, H. de, Prof., Louvain.
Vollhardt, Dr. W., Realschullehrer, Leipzig.
Vollmöller, Dr. K., Prof., Dresden.
Vollrath, K, Chefredakteur der Volkszeitung, Berlin.
Volp, E., Oberlehrer, Friedberg.
Vordieck, Prof., Sagan.
Vormeng, Dr. med., Sanitätsrat, Stabsarzt a. D., Berlin.
Wagner, Gustav, Achern (Baden).
Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wahle, Dr. Jul., Archivar am Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Warburg, Dr. A., Hamburg.
Wechsler, Dr. E., Arzt, Heidelberg.
von Weilen, Dr. Alex., Univ.-Prof., Wien.
Weimarische Landeszeitung Deutschland, Weimar.
Weiser, Carl, Regisseur, Weimar.
Wells, W., M. A., Lektor an der Univ. München.
Wendt, H., Pastor em., Weimar.
von Westenholz, Dr. F. P. Freiherr, Prof., Stuttgart.
Westermann, Georg, Verlagsbuchhändler, Braunschweig.
Wetz, Dr. W., Univ.-Prof., Freiberg i. B.
Wichmann, Frau Dr. Elisabeth, Sheffield.
Wiegand, Klara, Oberlehrerin, Weimar.
Wienke, Hans, cand. phil., Berlin.
von Wildenbruch, Generalleutnant z. D., Exzellenz, Berlin.
Wildhagen, Dr. K., Dortmund.
Wilhelm Auguste-Victoria-Bücherei der Stadt Dortmund.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Königsberg i. Pr.
Williams College, Williamstown, Mass., U. S. A.
Willmann, Kaplan, Pforzheim.
Wilson, S., stud. phil., Leipzig.
Winds, Adolf, Hofschauspieler, Dresden.
Windscheid. Frl. Käthe, Dr. phil., Leipzig.
de Wit, Frl. Auguste, Larn i. Holland.
Wittich, Dr., Prälat, Stuttgart.

Woermann, Adolf, Kaufmann, Hamburg.
Wohlfahrt, Dr. Theod., Studienrat, Prof., München.
Wolff, Emil, Dr. phil., München.
Wolff, Dr. Max J., Berlin.
Wolff, Julius, Prof., Schriftsteller, Charlottenburg.
Wollmann, Siegfried, Rentner, Berlin.
Woworsky, Anton, Rentner, Berlin.
Wurzbach, Dr. Wolfgang, Ritter von Tannenberg, Wien.
Wülker, Dr. R., Geh. Hofrat, Univ.-Prof., Leipzig.
Würzburger, Dr. Eugen, Direktor, Dresden.
van de Wyer, Jos., Löwen.
v. Ysselstein, Reg.-Rat a. D., Baden-Baden.
Zimmermann, Dr. Alfred, Kais. Legationsrat, Berlin W.
Zschech, Otto, Prof., Wittenberg.

Abgeschlossen am 17. April 1909.

Namen- und Sachverzeichnis

zu Band XLV

(Abkürzungen: Sh. Shakespeare, elis. elisabethanisch, Rez. = Rezension)

Abrahams, A., zur Folio[3] 313
Adams, J. Q., The Cyprian Conqueror 307
zu Timon 295
zu Thracian Wonder 285
Alberts, W., Sh. und Hebbel 356
Albright, V. E., Shakespearean Stage 328
Allen, H. W., Ausg. Celestina 410
Allot, England's Parnassus 308
Andrae, A., zur Shrew 291
Archer, W., zur elis. Bühne 310
Arden of Feversham 277, 411
Ariost 285, 289, 414
Aronstein, Ph., Moral bei Beaumont-Fletcher 303
Avonianus, Sh. als Geschäftsmann 297
Ayres, H. M., zur Faerie Queene 288

Bacon, Essays 422
Bang, W., Ausg. Cynthia's Revels 412
— Ben Jonson Folio 412
— Ford's Werke 417
Materialien 307. 412, 417
zu Volpone 302
zu Wealth & Health 409
Bartels, A., Theater-Chronik v. Weimar 407
Baskervill, C. R., zu Ben Jonson 302, 303
Bayley, H., Sh. Symphony 395
Beaumont & Fletcher, Ausgaben 413
Burning Pestle 153, 162, 413
Cupid's Revenge 419
Four Plays in One 155
Moral bei 303
Zusammenarbeit 304, 413
Beeching, H. C., W. Sh. 322
Beer-Hofmann, R., Graf von Charolais 280
Belles-Lettres Series 414, 419
Bensly, C., Burton u. Zwinger 310
Bismarck u. Sh. 408
Bircks, P., Ausp. bei Ben Jonson 278
Blach, S., Sh.'s Lateingrammatik 51
Rez. v. Watson 381
— v. Woodward 386
Blackfriars-Theater 323
Boas, F. S., Ausg. G. & Ph. Fletcher, 418, 419
— Taming of a Shrew 392
Boccacio 308
Bodenham, Belvedere 302
Bond, R. W., Ausg. Mad Lover 413
— Rule a Wife 413
Bormann, W., Münchener Sh.-Auff. 250
Boswell-Stone, Old-Spelling Sh. 388
Böhtlingk, A., Bismarck u. Sh. 408
Bøgholm, N., Bacon og Sh. 401
Brandin, L., zu Wealth & Health 409
Brandl, A., über Tree's Shylock 246
Hrsg. Rätselsammlung 139
Jahresbericht VII
Rez. v. Beeching 322
— Henslowe 338
— Swinburne 321
— Wallace 323
— Watt 320
Brereton, J. Le Gay, zu The Thracian Wonder 285
Brie, Fr., Dissertationsschau 270
zu Much Ado 291
Rez. v. Ramsay 377
Briggs, W.D., zu Jonson's Discoveries 303
Brome, The City Wit 154
Brooke, C. F. T., Sh. Apocrypha 410
Brotanek, R., Ausg. Daines 403
Bullen, A. H., Ausg. Beaumont-Fletcher 413
Burnet, Übers. d. Utopia 421
Burton, R., zur Anatomy 310
u. Zwinger 310
Bühne, elis., 101, 146, 310, 324, 326, 328, 338, 404, 405, 406, 416

Calisto & Melibea 409, 423
Candia Restaurata 151
Celestina 410, 423
Cervantes 414
Chambers, E. K., Ausg. Laws of Candy 413
  Lord Chamberlains 404
  zu W. Kempe 311
  zur Merry Wives 291
Chambers, G. F., Ausg. Merchant 363
Chandler, F. W., Literature of Roguery 422
Chapman, zu All Fools 306
  zu Alphonsus 306
  — Bussy d'Ambois 305
  — Byron 305
  — Cæsar & Pompey 306
  Datierungen 306
  zu Middle Temple 169
  zu Revenge for Honour 306
Churchill, G. B., Rez. v. Furness 334
  — v. Leschtsch 337
  — v. Schelling 331
Clarke, F. W., Old-Spelling Sh. 388
Clarke, H. A., First Folio Edition 386
Cleopatra-Literatur 280
Collier, J. P., Fälschung 306
Collins, Ch., Ausg. Utopia 421
  zum Tempest 295
  Nekrolog auf 231
Conrad, H., zur elis. Bühne 310
  Sh. Lebensanschauung 299
  zu Marlowe's Faustus 284
Contention of the Houses of York & Lancaster 162
Crawford, Ch., Dat. von Case is Altered 302
  zu England's Parnassus 308
Cromwell 411
Crook, C. W., Ausg. Hamlet 362
Cruelty of the Spaniards in Peru 151
Cuck-Queans 165
Cyprian Conqueror 307

Daborne, R., The Poor Man's Comfort 155
Daines, S., Orthoepia anglicana 403
Damon and Pythias 148
Daniel, zu Delia 287, 420
  Tethys' Festival 150
Davenant, Siege of Rhodes 151
Dekker, Gull's Hornbook 118, 121, 165
  Penny-Wise 417
  Zitat bei Allot 309
Derocquigny, J., zu Troilus 294
Desportes 287, 288, 420
Dey, E. M., zu Hamlet 293
Dibelius, W., Rez. v. St. John 350
Dissertationsschau 270
Dobell, B., Ausg. Partial Law 414
Dodge, R. E. N., zur Faerie Queene 289
Dorrinck, A., lat. Zitate im Drama 270
Drayton, Idea 420
Du Bartas 309
Du Bellay 287
Durand, W. Y., zu R. Edwards 283

Edward III. 412
Edwards, R., zu Damon & Pithias 283
  Lateinzitate 271
  Leben 283
  Gedicht Soul Knil 283
Elisabeth, Königin 290
Erasmus 290, 372
Esdaile, A., Ausg. Delia u. Idea 420
  — Love Feigned 408
Everyman Auff. 240

Faery Pastorall 160
Famous Victories of Henry V. 214
Field, Fatal Dowry 280
Fischer, O., Sh. u. Kleist 314
Fischer, R., Rez. v. Fitzgerald 353
  — v. Neubner 355
  — v. Pollock 352
  — v. Schücking 354
Fitzgerald, P., Sh. Representation 353
Fletcher, Giles, Werke 419
Fletcher, John, Anteil an Noble Kinsmen 412
  u. Beaumont 304
  Bezieh. zu Sh. 279
  u. Massinger 305
  The Tamer Tamed 279
  Verf. v. Revenge for Honour? 306
Fletcher, Phin., Sicelides 418
  Werke 419
Flores, Juan de 292
Ford, J., Ausg. 417
  Broken Heart 167, 418
  Dramat. Kunst 417
  Ladies' Trial 280
  Love's Sacrifice 418
  Moral bei 307
  Modernität von 306
  Psychologie 307
  'Tis Pity 418
  Verf. v. The Queen 307
  Witch of Edmonton 304
Foster, J., Sh. Word-Book 403
Förster, M., Rez. v. Allen 410
  — Bang 408, 412, 417
  — Bartels 407
  — Boas 392, 418, 419
  — Bøgholm 401
  — Böhtlingk 408
  — Brooke 410
  — Brotanek 403
  — Bullen 413
  — Chambers 363
  — Chandler 422
  — Collins 421

Förster, M., Crook 362
— Dobell 414
— Elizab. Sh. 386
— Esdaile 408, 420
— First Folio Sh. 386
— Foster 403
— Furnivall 388, 390, 397, 405
— Goggin 362
— Gollancz 422
— Greenwood 400
— Greg 392, 405, 409, 413
— Hardy 363
— Hill 418
— Holzer 401
— Howe 422
— Hudson 362, 387
— Hulme 408
— Jespersen 403
— Kluge 404
— Koster 391
— Lang 364
— Lee 389, 398
— Leyland 421
— Little Sh. 390
— Lobban 395
— MacClumpha 419
— Malone Soc. 392, 404, 408
— Moorman 362
— Morris 414
— Munro 397
— Murch 413
— Old-Spelling Sh. 388
— Rackham 390
— Raleigh 395, 398
— Rimbault 406
— Roman 389
— Rusk 421
— Saintsbury 404
— Salmon 421
— Sidgwick 394
— Sh. Library 388, 392, 394, 405
— Sherman 417
— Steele 421
— Strachan 392
— Tannenbaum 400
— Tudor Library 406
— Vallance 406
— Ware 407
— Weekes 362
— Wielands Sh. 391
— Woodroffe 390
Französ. Einflüsse 287, 288, 302, 305, 309, 420
Frannce, A., Victoria 286
Friedrich, E., Magie im französ. Theater 397
Fulwell, Like Will to Like 155
Furness, H. H., Richard III. 334
Furnivall, F. J., Century Sh. 390
zu Merchant 290
Furnivall, F. J., Old-Spelling Sh. 388
Sh., Life & Work 397
Sh.'s England 405

Gaehde, Chr., Theater 318
Garret, R. M., zum Lear 294
Gascoigne, Jocasta 159, 165
Gebhard, R., Turgenjew u. Sh. 171
Twelfth Night in Petersburg 246
Sh.'s Weltanschauung 300
Gibson, S. R., Supernatural in Sh. 396
Gildersleeve, V. C., Government Regulations 326
Glapthorne, H., Revenge for Honour? 306
Goethe, Bezieh. zu Sh. 279, 314
Goggin, S. E., Ausg. Merchant 362
Goll, A., Verbrecher bei Sh. 358
Gollancz, I., King's Classics 369 420, 421, 422
Lamb Sh. 363
Sh. Library 388, 392, 394, 405
Gothein, M., Rez. v. Gundolf 364
— v. Sieveking 369
Greg, W. W., Ausg. Faithful Stepherdess 413
— Henslowe 338
— Leir 392
— Prodigal Son 409
— Remembrancia 405
zu Johan the Evangelist 409
Sh. Quartos 313
zu Wealth & Health 282, 409
Green, Lateinzitate 270
u. d. span. Ritterspiegel 285
u. Thracian Wonder 285
Verf. von Locrine? 412
Zitate bei Allot 309
Greenwood, G. G., The Sh. Problem 400
Griffin, B., zu Fidessa 287
Gundolf, Fr., Sh. in deutscher Sprache 364

Hagemann, C., Sh.-Inszenierungen XV
Hannsen, H., Bühnenregiekunst 330
Hardy, T. M., Evening with Sh. 363
Harris, E. B., zur Folio, 312
Hart, J., Pronunciation 403
Hatcher, O.L., zu The Thracian Wonder 285
Hauschild, G. R., Goethe's Rom. u. Julia 279
Hazlitt, W., Sh. Characters 395
Hecht, H., Twelfth Night in Bern 248
Rez. v. Kilian 357
Henslowe's Diary 338
Herford, C. H., Ben Jonson u. Duperron 302
Heuser, W., Interl. de Clerico et Puella 281
Heywood, Thom., Edward IV., 162, 278
Verfass. d. Pericles? 296
Hill, A., The Insolvent 280

Hill, H. W., Einfl. d. Arcadia 418
Holzer, G., Sh.-Bacon 401
Howe, F. A., Ausg. Bacon 422
Hudson, Sh 362
Hudson, W. H., Elizabethan Sh. 387
Hulme, W. H., Ausg. Nicodemus 408
Hunter, M., zum Lear 293
zu Wealth & Health 281
Hübner, W., Vergleich bei Sh. 273
Hutton, H., Folly's Anatomy 118

Imelmann, R., Britwell-Surrey 204
Interludien 281, 377, 408, 409
Interludium de Clerico et Puella 281
Ital. Komödie 286

Jacobs, J., Burton u. Zwinger 310
Jespersen, O., Ausg. J. Hart 403
Johan the Evangelist 282, 409
Johnson, S., über Sh. 394
Jones, J. D., Sh. in d. Schule 229
Collins-Nekrolog 231
Jonson, Ben, Anspielungen bei 278
Ausg. Cynthia's Revels 412
— Folio 412
zu Bartholomew Fair 302
— Cynthia's Revels 153
Datier. v. Case is Altered 302
zu d. Discoveries 303
— Devil is an Ass 108, 121, 122, 154
u. Duperron 302
zu Epicœne 303
— Every Man out 162
Heraldik bei 374
zu Love's Welcome 303
— Masque of Christmas 303
u. Middeton 303
u. More-Drama 303
zu Poetaster 163
u. Seneca 303
zu Volpone 302
Volkstüml. Spiele 303
Jusserand, J. J., Folios zu Paris 312

Kastner, L. E., elis. Sonnette 287
Spenser u. Desportes 288
Kaufmann, H., Sh. u. Platen 314
Kämmerer, Lord 405
Keller, W., zu Caesar 219
— Henry IV. 214
Macbeths Kinder 217
Quelle v. Two Ital. Gentlemen 286
Rez. v. Albright 328
— Thorndike 319
Kellner, L., zu Cymbeline 213
Kempe, W., Schauspieler 311
Kilian, E., Bearb. d. Wintermärchens 357
Lange-Nekrolog 233
Rez. v. Hannsen 330
Kilian, E., v. A. v. Weilen 347
Kindertruppen 323
King's Classics 369, 420, 421, 422
Kleist u. Sh. 314
Kluge, Fr., Sprache Sh.'s 404
Kock, E. A., zu Henry V. 290
zu Merchant 291
Komödianten, engl., in Deutschland 311
— — in Leipzig 311
— ital., in Schottland 312
Komödie, ital. u. elisab. 286
Koster, E. B., holl. Sh.-Übersetz. 391
Kralik, R. v., Sh. u. Österreich 301
Krüger, G., Sh.-Bildnisse 297
Kyd, Lateinzitate 270
zu Spanish Tragedy 152
— Solyman 152
Zitate bei Allot 309
Kullmer, Ch. J., Sh. u. Goethe 314

Lachrimae, Tanzweise 415
Laertios 302
Lamb Sh. for the Young 363
Landsberg, H., Berlin. Sh.-Auff. 259
Lang, Mrs. A., Gateway to Sh. 364
Lange-Nekrolog 233
Larivey, Le Fidelle 286
Lathrop, H. B., Lieder bei Sh. 300
Lawrence, W. J., Title und Locality Boards 146
Lederer, M., Gestalt d. Naturkindes 280
Lederer, Fr., Ironie b. Sh. 272
Lee, S., zu Larivey's Fidelle 286
Life of Sh. 398
Sh. Quartos 312, 389
Legge, T., Ricardus III 283
Leir, Chronicle History of King 392
Leschtsch, A., Richard III. 337
Lester, J. A., ital. Schauspieler in Schottland 312
Lewis, Ch. M., Genesis of Hamlet 343
Leyland, A. W., Ausg. Utopia 421
Lily, Lateingrammatik 51
Limberger, R., Polonius 343
Lobban, J. H., Ausg. Hazlitt's Sh. Characters 395
Locrine 271, 355, 412
Lodge, Defence of Poetry 285
franz. Bezieh. 287
Zitat bei Allot 309
London Prodigal 411
Long, P. W., Spenser's Rosalind 287
zu Spenser's Amoretti 288
Love Feigned and Unfeigned 408
Lovers Made Men 150
Lublinski, S., Hamlet-Problem 343
Lukács, G. v., zu J. Ford 306
Lukian 302
Lyly u. Erasmus 372
Lat.-Zitate 270

Lyndsay, Sir D., Satire of the Three Estates 157

MacClumpha, C. F., Ausg. Otway 419
MacCracken, H. N., zu Mundus et Infans 282
Mabbe, J., Übers. d. Celestina 423
Magie 397
Malone Society 392, 404, 408, 409
Marlowe, Adjektiv bei 271
  Bezieh. zu Naogeorgius 285
  zu Faustus 284, 285
  — Jew of Malta 284
  Lateinzitate 270
  zu Tamburlaine 284
Marston, zu Malcontent 119
  Verf. v. London Prodigal? 412
  — v. Puritan Widow? 412
  zu What You Will 120
Masque of Peace 150
Massinger, Auff. d. Liebe bei 303
  Fatal Dowry 280
  u. Fletcher 304
Master of the Revels 326
Mauntz, A. v., Rez. v. Nason 374
Maydes Metomorphosis 271
Meier, K., Geist im Hamlet 292
Mendelssohn Bartholdy, A., Rez. v. Goll 358
Merlin, The Birth of 412
Merriman, R. B., zum Lear 294
Merry Devil of Edmonton 124, 411
Merry Tales 289, 291, 373, 422
Middleton, All's Lost 414
  Mayor of Queenborough 303
  Mitverf. v. Merlin? 412
  u. Rowley 304, 412, 414
  Spanish Gipsy 414
Miles, G. H., Hamlet 343
Miksch, W., Verf. v. Arden of Feversham 277
Minturno, De Poeta 287
Moorman, F. W., Ausg. Macbeth 362
More, Th., Utopia 421
More, Sir Thomas, Drama 114, 303, 411
Morris, E. C., Ausg. Middleton-Rowley 414
Möller, G. H., Cleopatra-Litt. 280
Munday, A., Quelle von Ital. Gentl. 286
  Verf. v. Oldcastle 411
Mundus et Infans 282
Murch, H. S., Ausg. Burning Pestle 413
Munro, J., zu Spenser 289
  Sh.'s Life u. Works 397
  zu Spenser 289

Nabbes, Th., Microcosmus 151
  Covent Garden 165
Naogeorgius, Bezieh. zu Marlowe 285
Narren, engl. 20, 311
Nason, A. H., Heraldry in Ben Jonson 374
Naturkind, Gestalt des 280
Neubner, A., Lokrin 355
Nicodemus-Spiel 408

Obrist, A., Petruccio 291
Oehme, R., Volksscenen bei Sh. 271
Oldcastle, Sir John 153, 411
Otway, Th., Orphan 419
  Venice Preserved 419

Padelford, F. M., zu Sidney 287
Paetel, E., Sh.-Bühne 337, 343, 355
Parrott, T. M., zu G. Chapman 305, 306
  zur elis. Bühne 310
Parthenia 406
Partial Law 414
Pasqualigo, L., Il Fedele 286
Peele, G., Verf. v. Alphonsus? 306
  — v. Edward III? 412
Petrarca 420
Perott, J. de, zu Cymbeliu 228
  Green u. d. span. Ritterspiegel 285
  zu Measure 292
  Sh. u. Feliciano de Silva 290
Petsch, R., zu Marlowe's Faustus 285
  Rez. von Alberts 356
Pettie, G., Petite Pallace 422
Pfleiderer, W., Hamlet u. Ophelia 343
Platen u. Sh. 314
Pollard, A. W., Sh.-Quartos 313
Pollock, W. H., Irving 352
Poritzky, J. E., Sh.'s Hexen 300
Porter, Ch., First Folio Edition 386
Prodigal Son 409
Programmschau 270
Psyche et Filii eius 283
Puritan Widow 411
Puttenham u. Sh. 396

Rackham, A., Illustr. Ausg. Sommernachtstraum 390
Raleigh, W., Johnson on Sh. 395
  Sh. 398
Ralph Roister Doister 147
Ramsay, R. L., Ausg. Magnificence 377
Rätselsammlung, elis. 139
Reimer, H., Vers in Sh.'s Gedichten 276
Remembrancia 405
Respublica 148
Richards, N., Messallina 102
Richter, H., Humor bei Sh. 1
  Ch. Wolter 185
Rimbault, E. F., Ausg. Parthenia 406
Robinson, R., Übers. d. Utopia 421
Roman, E., Ausg. Henry V. 389
Ronsard 287, 420
Rowe, N., Fortl. d. Fair Penitent 280
Rowley, All's Lost 414

Rowley u. Day u. Wilkins 304
u. Ford u. Dekker 304
u. Middleton 304, 412, 414
Spanish Gipsy 414
Verf. v. Merlin? 412
Roydon, M., Zitat bei Allot 309
Rushton, W. L., Sh. u. Puttenham 396
Rösler, M., Ausg. Daines 403
Einfl. Sh.'s auf Fletcher 279

Saintsbury, G., English Prosody 404
Salmon, D., Ausg. Utopia 421
Sander, A., Heywoods Edward IV. 278
Savage, R., Reiseweg v. Stratford n. London 297
Sh.'s Scheune 296
Schelling, F. E., Elizabethan Drama 331
Schick, J., Hamlet-Quellen 293
Schmidt, E., Sh. u. Wieland 313
Scholz, G., abs. Inf. bei Sh. 275
Scott, W., über Family Sh. 363
Schulze, E., Hendiadyoin bei Sh. 276
Schücking, L. L., Sh. im zeitgenöss. Urteil 354
Schwankbücher 289, 373, 422
Schwarz, F. H., Fortleb. v. Rowe's Fair Penitent 280
Seneca 302, 303, 306
Sherman, St. P., über Ford 307, 417
Verf. v. The Queen 307
Shirley, The Cardinal 167
Sibilet, Th., Art Poetique 287
Sidgwick, F., Sources & Analogues 394
Sidney, Apology for Poetry 159, 287
zu Astrophel & Stella 287, 420
Einfl. d. Arcadia 418
Zitat bei Allot 309
Silva, Felic. de, 290
Sir John Oldcastle 153, 411
Sir Thomas More 114, 303, 411
Shakespeare, Will.
Anteil am More-Drama 411
Apocrypha 410
Ausgaben 362, 363, 386, 387, 388, 389, 390, 395
Aussprache 402, 403
u. Bacon 400, 401
Bacon-Hypothese 322, 400, 401
Bildnisse 297
Biographisches 296, 322, 398
u. Bismarck 408
Bühnenausstattung XV, 101, 146, 240, 246, 248, 260
Charactere, 346, 350, 351, 388, 423
Clowns bei 2
Denkmal 314
in Deutschland 250, 259, 262, 279, 313, 314, 407, 408
alte Drucke 312, 313, 389
Ehe 322
Shakespeare, Will.
Erziehung 90, 381
Ethik 395
u. J. Fletcher 279
Folio-Ausgabe 312
als Geschäftsmann 297
Gleichnisse u. Metaphern 274
u. Goethe 279, 314
u. Th. Heywood 278
Hexen bei 300, 396
Hendiadyoin 276
Humor bei 1, 30
illustriert 390, 391
Inszenierungsversuche 240, 243, 245, 247, 248, 250, 353
Ironie bei 272
u. S. Johnson 395
u. Kleist 314
Kostümierung 252
Lateinunterricht nach Lily 51
Lateinzitate bei 81, 94, 95
Lebensanschauung 299, 300
Lieder bei 300
Medizin. Kenntnisse 297
Metrik 276, 404
und d. Musik 239, 247, 249, 300, 406, 417
Namensvettern 298
Narren bei 20
u. Österreich 301
u. Platen 314
u. Puttenham 396
Quellen 214, 219, 228, 293, 392, 414
Reiseroute Stratford-London 297
Rogues bei 18, 423
Scheune v. 296
Schilddevise 296, 399
in d. Schule 229, 362
u. Spanien 290
Stil 276
Syntax 275, 401, 402, 403
dram. Technik VIII, 274, 300, 350
u. Turgenjew 171
u. The Two Noble Kinsmen 412
Übersetzung, deutsche 357, 364, 391
— holländ. 391
— Wielands 391
übersinnl. Welt bei 300, 396
Urkunden 296, 398, 399, 400
im Urteil der Zeitgenossen 354
Vater von 398
Vergleich bei 273
Volksszenen 271
Wappen von 399, 400
u. Weimar 407
u. Wieland 313
u. Wildenbruch VIII
Wohnung in Bishopsgate 398
Wortschatz 403
— Fortuna delaguar 290

Shakespeare, Will.
Wortschatz lackey 290
— numbered 213
Werke:
All's Well, Fig. d. Lafeu 45
— Lavache 24
— Parolles 42
Ortsangaben 167
Andronicus, Fig. d. Aaron 280
— Clown 3
Lateinzitat 95
Antony, Auff. in München 252
— Stuttgart 137
Bearb. v. Kilian 254
Cleopatra-Lit. 280
Fig. d. Clown 5
— Enobarbus 43
As You Like It, Auff. in Stuttgart 135
Ausg. 388
Fig. d. Adam 44
— Corin 8
— Jaques 42
— Le Beau 32
— Silvius 39
— Touchstone 23, 27
— William 3
Cæsar, Auff. in Berlin 260, 261
— New York 238
— Stuttgart 133
Ausg. 362, 387
Darst. d. Brutus 238
Deutung 222, 388
Fig. d. Cinna 38
— Poeten 38
Quelle 219
Complaint, Vers 276
Coriolanus, Ausg. 386
Fig. d. Bürger 37
— Diener 12
— Menenius Agrippa 45
Cymbeline, Auff. in Stuttgart 137
Einzelstelle 213
Figur d. Cloten 32
— Kerkermeisters 18
span. Parallele 228
Söhne des 280
Errors, Auff. in Stuttgart 136
Fig. d. Dromio v. Ephesus 6
— d. Dromio v. Syrakus 12
— d. Dr. Pinch 37
Gentlemen, Ausg. 386
Fig. d. Launce 10
— d. Speed 9
— d. Thurio 33
Hamlet, Anspiel. auf Kindertruppen 324
Auff. in Mannheim XXVI
— in New York 240
— in Stuttgart 130
Ausg. 362
Bezieh. zu Österreich 301

Shakespeare, Will.
Werke:
Hamlet, Charakter d. Ophelia 346
— d. Polonius 346
Darst. d. Hamlet 241, 347
— d. Ophelia 241
— d. Osric 241
in Deutschland 347
Einfl. auf Turgenjew 176
Einzelstelle 293
Entstehung 343
Fig. d. Polonius 44
— d. Osric 32
— d. Rosencranz 32
— d. Totengräbers 7, 17
Geist in 292
Problem des 344, 345
Quarto 325
Quellen 293
Technik 275
Tendenz 345
Wildenbruch über VIII
Henry IV., Fig. d. Bardolph 41
— d. Davy 11
— d. Falstaff 423
— Gadshill 18
— Henry Percy 216
— Rekruten 16
— Shallow 36
— Silence 36
Quelle 214
Urbild d. Falstaff 215
Henry V., Auff. in Stuttgart 137
Ausg. 362, 389
Einzelstelle 215, 290
Fig. d. Fluellen 38
— d. Jamy 38
— d. Macmorris 38
Quartos 389
Quelle 214
Henry VI., Einfl. auf Th. Heywood 278
Einzelstelle 124, 162
Fig. d. Cade 37
— d. Hume 34
— d. Iden 36
— d. Kärrners 3
— d. Schäfers 4
— d. Simpcox 37
Henry VIII., Auff. in Stuttgart 131
John, Auff. in Stuttgart 135
Einzelstelle 290
Fig. d. Faulconbridge 47
Lear, Auff. in Berlin 260
— in New York 239
— in Stuttgart 131
Einfl. auf Turgenjew 171
Darst. d. Edgar 239
— d. Lear 239
Fig. d. Narren 28
Quarto 390

Shakespeare, Will.
Werke:
Lear, Quelle 392
Sage, wallis., 392
Schachspiel-Anspielungen 294
Schauplätze 293
Teufelsnamen 294
Love's Labour, Ausg. 387
Deutung 388
Einzelstelle 290
Fig. d. Armado 39
— d. Biron 47
— d. Boyet 44
— d. Costard 4
— d. Dull 35
— d. Holofernes 39
— d. Moth 33
— d. Nathaniel 39
Lateinzitate 81, 94, 95
Lucrece, Vers 276
Zitat bei Allot 309
Macbeth, Auff. in Stuttgart 128
Ausg. 362
Darst. d. Lady M. 191
Einfl. auf Kleist 314
Kinder des 217
Measure, Auff. in München 255
— in Stratford 245
— in Stuttgart 138
Bearb. v. Kilian 258
Bezieh. zu Flores 292
— zu Österreich 301
Fig. d. Abhorson 17
— d. Barnadine 19
— d. Elbow 35
— d. Froth 8
— d. Lucio 46
— d. Pompey 11
Merchant, Auff. in Berlin 246
— London 243
— New York 240
— Stuttgart 132
Ausg. 362, 363, 387, 388
Darst. d. Shylock 244, 246
Deutung 388
Einzelstellen 290
Fig. d. Gobbo 7
d. Launcelot Gobbo 10, 423
— d. Gratiano 46
d. Shylock 48
Quarto 390
Merry Wives, Anspielung 98
Auff. in Stuttgart 138
Ausg. 388
Einzelstelle 291
Fig. d. Caius 38
— d. Nym 41
— d. Pistol 41
— d. Shallow 36
— d. Simple 6

Shakespeare, Will.
Werke:
Merry Wives, Fig. d. Slender 33
Quarto 390
Midsummer, Auff. in Potsdam XXIII
— in Stuttgart 135
illustriert 390
Quellen 393
Quarto 390
Pyramus u. Thisbe 40, 394
Much Ado, Anspielung 95, 291
Auff. in Stuttgart 135
Ausg. 388
Einzelstelle 291
Fig. d. Benedick 47
— d. Borachio 16
— d. Dogberry 35
— d. Verges 35
Lateinzitat 95
Stoffparallele 414
Othello, Auff. in Stuttgart 130
Einfl. auf Goethe 314
Fig. d. Clown 13
— d. Jago 48
— d. Othello 280
Pericles, Einfl. auf Partial Law 415
Fig. d. Boult 11
— d. Fischer, 7, 17
von Th. Heywood? 296
Ortsangaben 164
Verfasserfrage 295
Richard II., Auff. in Stuttgart 137
— Fig. d. Gärtners 36
Richard III., Auff. in Stuttgart 134
Ausg. 334
Charakter R.'s 337
Einfluß auf Th. Heywood 278
Legge's Ricardus III. 283
Romeo, Auff. in London 244
— in Stuttgart 133
Bearb. v. Goethe 279
Fig. d. Mercutio 46
— d. Peter 6
Sonnets, elisab. Sonettendichtung 287, 420
Vers 276
Taming, Auff. in Stuttgart 127
Ausg. 386
Aussprache von Petruchio 291
Einfl. auf J. Fletcher 279
Fig. d. Biondello 6
— d. Grumio 13
— d. Petruchio 47
— d. Sly 18
— d. Tranio 46
Lateinzitat 81, 95
Parallelen 291
Quelle 392
Tempest, Auff. in Stuttgart 136
Ausg. 362, 388

Shakespeare, Will.
Werke:
Tempest, Autobiographisches im 295
Bezieh. zu Österreich 302
Fig. d. Trinculo 13
— d. Gonzalo 45
illustriert 390
Timon, Auff. in Stuttgart 138
Fig. des Poeten 39
im Folio-Druck 295
Troilus, im Bühnenstreit 325
Einzelstelle 294
Fig. d. Pandarus 46
— d. Thersites 26
im Folio-Druck 295
Twelfth Night, Auff. in Bern 248
— München 250
— Petersburg 246
— Stuttgart 134
Bearb. v. Deinhardstein 134
— v. Fuchs 250
Einzelstelle 291
Fig. d. Anguecheek 33
— Belch 33
— Feste 25
— Malvolio 44
Lateinzitat 94
Venus. Vers 276
Winter's Tale, Auff. in Berlin XXVI
— in Stuttgart 136
Bearb. v. Kilian 316, 357
Darst. d. Hermione 187
Fig. d. Autolycus 19, 423
— Schäfers 8
— Servant 7
Shakespeare-Aufführungen, in Berlin 259
— Bern 248
— London 242
— Mannheim XXVI
— München XXIV, 250
— New York 238
— Petersburg 246
— Stratford 245
— Stuttgart 126
— Weimar 407
der Elizab. Stage Society 245
von Ben Greet 239
— F. R. Benson 242
— Ch. Fry 242
— G. Fuchs 250
— Miss Horniman 245
— E. Kilian 252, 258
— R. Mantell 238
— W. Poel 245
— M. Reinhardt XXVI, 260
— Smith & Carpenter 244
— E. M. Sothern 240
— Ellen Terry 242
— B. Tree 242
— L. Waller 245
Shakespeare, Will.
Shakespeare-Darsteller, Basil 251, 252
Beregy 261
Carlisle, Alexandra 244, 246
Cristians, Rud. 261
Fehdmer 261
Giesecke, Fr. 252
Gill, Basil 244
Graumann, 258
Grube 261
Gura 254
Höfer 252
Höflich 271
Jacobi 250, 257
Irving, H. 352
Kainz 261
Kerin, Nora 245
Klein, Adolf 261
Lang, Matheson 245
Lossen, Frl 252, 257
Lützenkirchen, Mathieu 254
Mantell, R. 239
Marlow, Julia 242
Minto, Dorothy 244
Moissi, Alex. 261
Mollison, Lewis 245
Reicher, E. 241
Rottmann, Frl. 254
Schildkraut 261
Schlüter 261
Siebert 261
Sothern, E. M. 240
Terry, Ellen 242
Tree, Beerbohm 243
Wagner 261
Walden, Harry 261
Waller, Lewis 245
Winterstein 261
Wohlmut 252, 254
Wolter, Charlotte 185
Skelton, Magnificence 282, 377
Skemp, A. R., English Stage before the Rest. 101
Smith, G. C. M., zu Legge's Ric. III 283
zu Marlowe's Faustus 285
Quelle von Two Ital. Gentl. 286
zu Psyche et Filii eius 283
— Universitätsdramen 284
Smith, W., it. u. elis. Komödie 286
Sonnettendichtung, elizab. 287, 420
Spanische Einflüsse 285, 290, 292, 410, 422, 423
Spenser, Zu Amoretti 288
Anspiel. auf 289
Einfl. auf Phin. Fletcher 420
zu Faery Queene 288, 289
Urbild d. Rosalind 287
u. Lady Carey 288
Spielmann, M. H., Winstanley-Porträt 298
Sprichwörter 416

Stadler, E., Ausg. Wieland's Sh. 391
Stahl, E. L., Bühnen-Sh. 316
  Nationaltheater 316
  engl. Sh.-Auff. 242
Stapylton, Slighted Maid 169
Statistik der Sh.-Aufführ. 262
Steele, R., Ausg. Utopia 421
Stewart, H. H., Supernatural in Sh. 396
Stiefel, A.L., zu d. engl. Schwankbüchern 289
St. John, Sir Sp., Essays on Sh. 350
Stopes, Ch. C., Sh. als impresa-Verfasser? 296, 399
  Sh.-Bildnisse 297
  Sh.'s England 405
Strachan, J., Early Welsh 392
Strunk, W., Zu King John 290
Surrey, alter Druck d. Dido 204
Swinburne, A. Ch., Age of Sh. 321

Taming of a Shrew 392
Tancred and Gismunda 108
Tannenbaum, S. A., Sh. Coat-of-Arms 400
Tatham, Love Crowns the End 169
Tänze 406, 415
Temple, Sir W., Garden Essay 369
Theaterschau 238
Theater, elis. 101, 323, 326, 328, 338, 404
Thomas, D. L., zum Pericles 295
  Verf. v. Revenge for Honour? 306
Thompson, E. N. S., Dramatic Collaboration 304
Thorndike, A. H., Tragedy 319
Thracian Wonder, Verfass.? 285
Three English Brothers 304
Thrick to Cheat the Divell 155
Tieck, L., Sh.-Inszenierung XXII
Tudor and Stuart Library 406
Turberville, G., Book of Hunting 406
Turgenjew, I., Bez. zu Sh. 171
Two Noble Kinsmen 412

Universitätsdramen 283, 284, 425

Vallance, A., Elizabethan Art 406
Vershofen, W., Technik in Sh.'s Hamlet 274
Vietor, W., Sh. Reprints 389
Vocht, H. de, Erasmus-Einfluß 372
Vogt, R., Adj. bei Marlowe, 271
Voigt, H., Gleichnis u. Metapher bei Sh. 274
Volksscenen bei Sh. 271
  vor Sh. 271
Vorhang XIX, 106

Wallace, Ch. W., Children of the Chapel 323
Ware, S. L., Elizab. Parish 407
Watson, F., Grammar School 381
Watt, L. M., Tragedy 320
Wealth and Health 281, 282, 409
Wechsung, A., Statistik der Sh.-Auff. 262
Weekes, A. R., Ausg. Tempest 362
Weilen, A. v., Hamlet auf d. d. Bühne 347
  Rez. v. Limberger 346
  — v. Lewis 343
  — v. Lublinski 345
  — v. Miles 344
  — v. Pfleiderer 346
  — v. Wurm 345
Weimarer Hoftheater 407
Wetz, W., Corpus Hamleticum 293
Williams, W. H., zu John the Evang. 282
  zu Twelfth Night 291
Wilson, J. D., zu the Lodge 285
Wily Beguiled 153
Wieland, Sh.-Übersetz. 391
Wildenbruch, E. v. u. Sh. VIII
  über Sh.-Denkmal 315
Winckel, F. v, mediz. Kenntnisse v. Sh. 297
Winds, A., amer. Sh.-Auff. 238
Witch of Edmonton 304
Witkowski, G., engl. Komödianten 311
Wolff, M J., Rez. v. Gaehde 318
  — v. Gildersleeve 326
Wolter, Ch., als Sh.-Darstellerin 185
Woodes, Conflict of Conscience 148
Woodroffe, P., Tempest Illustrationen 391
Woodward, W. H., Studies in Education 381
Wurm, A., Hamlet 343
Wustmann, engl. Komödianten 311

Zitate, lat., bei Sh., 81, 94, 95, 270
  vor Sh. 270
Zwinger, Th., Theatrum Vitae 310

Druckfehler-Berichtigung.

S. 41, Z. 8 von oben lies *Merry Wives* statt *Henr. IV.*
S. 124, Z. 8 von oben lies *the Rose* statt *almost certainly for the Globe.*
S. 143 Rätsel 11 Z. 2 von oben lies «nor sister» satt «nos sister».

Original-Methode

Toussaint-Langenscheidt

Brieflicher Sprach- und Sprechunterricht für das Selbststudium

Der Schwerpunkt dieser Unterrichtsmethode zur Erlernung fremder Sprachen liegt in der Angabe der Aussprache. Diese wird nach dem in Hunderttausenden von Werken verbreiteten **Toussaint-Langenscheidtschen System** so dargestellt, daß jeder, der deutsche Druckschrift richtig lesen kann, auch fähig ist, die fremden Laute richtig zu treffen. Sprechen, Schreiben und Lesen der fremden Sprache wird stets gleichzeitig geübt. Tausende verdanken dem Studium dieser Briefe ihre Existenz oder bessere Stellung. Hunderten verhilft dieses Studium alljährlich zum Bestehen von Sprachlehrerprüfungen. Es gibt kein Sprachlehrwerk, das ähnliche Erfolge aufweisen kann.

Erschienen sind:

Deutsch für Deutsche von Prof. Dr. D. Sanders, revidiert und bearbeitet von Dr. Dumcke, 670 S. Gr.-8°.

Englisch für Deutsche von den Professoren Dr. C. van Dalen, H. Lloyd und G. Langenscheidt. Neubearbeitet von H. Baumann. 1084 S. Gr.-8°.

Französisch für Deutsche von den Professoren Charles Toussaint und G. Langenscheidt. Neubearbeitet von den Professoren A. Gornay und Dr. Karl Schmidt. 1280 S. Gr.-8°.

Italienisch für Deutsche von Dr. H. Sabersky u. Prof. Gustavo Sacerdote. 900 S. Gr.-8°.

Niederländisch für Deutsche von J. H. Vierhout und Lektor Ch. Altena. Ca. 950 S. Gr.-8°.

Rumänisch für Deutsche von Prof. Dr. Ghiţă Pop und Geh. Rat Prof. Dr. Weigand.

Russisch für Deutsche von A. Garbell, beendet von K. Blattner, unter Mitwirkung von Prof. Dr. Körner, L. v. Marnitz und Prof. P. Perwoff. 926 S. Gr.-8°.

Schwedisch für Deutsche von E. Jonas, Dr. Ebbe Tuneld und Prof. C. G. Morén. 742 S. Gr.-8°.

Spanisch für Deutsche von Dr. S. Gräfenberg und Don Antonio Paz y Mélia. 900 S. Gr.-8°.

Ungarisch für Deutsche von Prof. Dr. J. Balassa u. Professor Dr. L. Palóczy. Ca. 900 S. Gr.-8°. Im Erscheinen.

Jede Sprache umfaßt zwei Kurse à 18 Briefe. Jeder Kursus einzeln 18 M.; beide Kurse auf einmal bezogen nur 27 M. — Brief 1 einer jeden Sprache zur Probe nebst ausführlichem Prospekt 1 M. Deutsch für Deutsche, ein Kursus von 20 Briefen (nur komplett) 20 M.

In Vorbereitung befinden sich: **Polnisch, Lateinisch, Griechisch.**

Ausführliche Prospekte mit Einführung in den Unterricht liefert gratis die

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29 30

Moderne Wörterbücher.

Sachs-Villatte. Enzyklopädisches Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache. A. Große Ausgabe. Teil I: Französisch-deutsch, nebst Supplement, 1959 Seiten, gebunden 42 M. Teil II: Deutsch-französisch, 2132 Seiten, gebunden 42 M. — B. Hand- und Schulausgabe. Teil I: Französisch-deutsch, 856 Seiten, gebunden 8 M. Teil II: Deutsch-französisch, 1160 Seiten, gebunden 8 M. — Beide Teile in einen Band gebunden 15 M.

Muret-Sanders. Enzyklopädisches Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache. A. Große Ausgabe. Teil I: Englisch-deutsch, 2460 Seiten, in 2 Bände gebunden (A—K und L—Z) à 21 M. Teil II: Deutsch-englisch, 2368 Seiten, in 2 Bände gebunden (A—J und K—Z) à 21 M. — B. Hand- und Schulausgabe. Teil I: Englisch-deutsch, 1100 Seiten, gebunden 8 M. Teil II: Deutsch-englisch, 1224 Seiten gebunden 8 M. — Beide Teile in einen Band gebunden 15 M.

Menge. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. Mit besonderer Berücksichtigung der Etymologie. 814 Seiten, Gr.-Lex.-Format. Elegant gebunden 8 M.

Menge-Güthling. Griechisch-deutsches Schulwörterbuch. Mit besonderer Berücksichtigung der Etymologie. 636 Seiten, Gr.-Lex.-Format. Elegant gebunden 8 M.

Grieb-Schröer. Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache. 11. Auflage. Band I: Englisch-deutsch, 1392 Seiten. Band II: Deutsch-englisch, 1216 Seiten. Mit besonderer Berücksichtigung der Aussprache und Etymologie. Gr.-Lex.-Format, in zwei Halbfranzbände gebunden 17 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Professor G. Langenscheidt).
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Bester Ersatz für ein größeres Wörterbuch!

Durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Langenscheidts Taschenwörterbücher

für Reise, Lektüre, Konversation und den Schulgebrauch.

Mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System
der METHODE TOUSSAINT-LANGENSCHEIDT

Dänisch-Norwegisch von F. A. Mohr. Teil I (Dänisch-Norwegisch-deutsch), 662 S. Teil II (Deutsch-dänisch), 522 S.

Deutsch von Prof. Dr. Körting. Etymologisches Lehn- und Fremdwörterbuch, 300 S.

Englisch von Prof. Dr. A. Muret. Teil I (Englisch-deutsch), 512 S. Teil II (Deutsch-englisch), 532 S.

Französisch von Prof. Dr. Césaire Villatte. Teil I (Französ.-deutsch), 476 S. Teil II (Deutsch-franz.), 488 S.

Griechisch (Altgriechisch), Teil I (Altgriechisch-deutsch) von Prof. Dr. H. Menge, 548 S. Teil II (Deutsch-altgriechisch) von Prof. Dr. Güthling, 556 S.

Neugriechisch, Teil I (Neugriech.-deutsch) von Prof. Mitsotakis, 1012 S.* Teil II (Deutsch-neugriech.) von Dr. Karl Dieterich, 794 S.*

Hebräisch von Prof. Dr. K. Feyerabend (Hebräisch-deutsch), 316 S.

Hebräisch-englisch von Prof. Dr. K. Feyerabend, 378 S.

Italienisch von Prof. G. Sacerdote. Teil I (Italienisch-deutsch), 506 S. Teil II (Deutsch-italienisch), 532 S.

Lateinisch von Prof. Dr. H. Menge. Teil I (Lateinisch-deutsch), 398 S. Teil II (Deutsch-lateinisch), 552 S.

Portugiesisch von Louise Ey. Teil I (Portugiesisch-deutsch). Teil II (Deutsch-portugiesisch) 472 S.

Russisch von K. Blattner. Teil I (Russisch-deutsch), 1020 S.* Teil II (Deutsch-russisch), 1100 S.*

Schwedisch von Prof. C. G. Morén. Teil I (Schwedisch-deutsch) etwa 400 S. Teil II (Deutsch-schwedisch), 482 S.

Spanisch von Dr. Antonio Paz y Mélia. Teil I (Spanisch-deutsch), 542 S. Teil II (Deutsch-spanisch), 498 S.

In Vorbereitung befinden sich:

Niederländisch, Polnisch, Rumänisch, Ungarisch, Bulgarisch, Katalanisch.

Mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System der Methode Toussaint-Langenscheidt enthalten diese Taschenwörterbücher in den beiden sprachlichen Teilen — trotz des kleinen Formates — auf je ca. 1000 Seiten einen Schatz von etwa **50000 Stichwörtern und Wortverbindungen**; sie geben als ein überall mitzuführendes Tachenbuch stets sichere Auskunft und ersetzen auch Philologen und Schülern ein größeres Wörterbuch.

Preis in elegantem Leinenband mit mehrfarbiger Prägung:

Jeder Teil einzeln 2 M. (ausgenommen Neugriechisch* und Russisch* à 3.50 M.) Teil I und II der übrigen Sprachen in einen Band gebunden 3.50 M.

Prospekte mit Probeseiten bitten wir umsonst und portofrei zu verlangen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Thesaurus
der hebräischen Sprache

von

E. Ben Jehouda.

Ein vollständiges Wörterbuch der hebräischen Sprache, in solchem Umfang das erste Werk auf diesem Gebiet überhaupt und ein hervorragendes Hilfsmittel nach dem übereinstimmenden Urteil bedeutender Fachgelehrter

Wer Gelegenheit hatte, sich mit der Geschichte der Hebräer, der hebräischen Sprache und Literatur zu beschäftigen, hat es bitter empfinden müssen, daß ein umfassendes Wörterbuch des Hebräischen, ein lückenloses Verzeichnis aller Sprachschätze aus allen Gebieten der Literatur (also aus Religion, Gesetzeswissenschaft, Geschichte, Poesie usw.) bisher gänzlich fehlte.

Wohl hat die hebräische Sprache schon berufene Bearbeiter gefunden, wohl hat ein tüchtiger Zug in den Bestrebungen der Neuzeit die Forscher bereits über das Gebiet des engen alttestamentlichen Sprachkreises hinausgeführt, aber ein umfassendes Werk, das die hebräische Sprache von den Wurzeln aus bis in ihre letzten, feinsten Verästelungen verfolgt und ausführlich behandelt, besaßen wir noch nicht. Erst jetzt ist es uns in dem „Thesaurus" des Ben Jehouda geworden.

Umfang des Werkes. Das vollständige Werk wird 12 Bände von durchschnittlich 600 S. umfassen. Es erscheint in 150 Lieferungen von je 48—52 S. Umfang.

Erscheinungsweise. Zunächst wird allmonatlich eine Lieferung erscheinen. Vom nächsten Jahre ab erfährt die Herausgabe eine Beschleunigung. Das ganze Werk wird etwa 1914 fertiggestellt sein.

Der erste Band, 12 Lieferungen umfassend, liegt komplett vor und ist zum Preise von 20 M. durch jede Buchhandlung und vom Verlage zu beziehen.

Spezialprospekte und Probelieferung durch die

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg — **Bahnstr. 29/30.**

Thesaurus der hebräischen Sprache

von

E. Ben Jehouda.

Ben Jehoudas „Thesaurus" erstreckt sich auf die sämtlichen Gebiete der hebräischen Literatur und verzeichnet in größter Vollständigkeit die neuen Wortbildungen und Wortbedeutungen, die durch die Anwendung des Hebräischen auf neue Zweige der Wissenschaft und der Literatur hervorgerufen wurden. Die Terminologie der Philosophie und der exakten Wissenschaften, die Sprachblüten der alten und neuen Poesie, die Neubildungen des in unseren Tagen zu den Rechten einer lebenden Sprache hinausstrebenden modernen Hebraismus, kurz alles ist berücksichtigt, was die innerhalb der jüdischen Gemeinschaft als Literaturidiom immer lebend gebliebene hebräische Sprache in Wortformen und Wortbedeutungen während ihres vom Altertum bis in die neueste Zeit hineinreichenden Daseins unter den mannigfaltigsten Einflüssen aus sich hervorgebracht hat.

Jedem Titelkopfe ist die genaue Bedeutung beigefügt und überall, wo es angebracht war, die Übersetzung ins Deutsche, Englische und Französische angegeben. Aus welchen Zusammensetzungen die Wortgebilde entstehen, ist ebenso eingehend berücksichtigt wie die Anwendung der verschiedenen Ausdrücke und die geschichtliche Entwickelung der Bedeutung an den Klassikern und an den neueren Schriftstellern nachgewiesen ist. Ferner sind die in ihrem Sinne verwandten Worte ausführlich behandelt. Die hauptsächlichsten Ausdrucksweisen und eine große Anzahl Redensarten, soweit sie sich nicht wörtlich wiedergeben lassen, haben ebenfalls Aufnahme gefunden. Endlich ist in Anmerkungen die Etymologie umfassend berücksichtigt worden, auch sind Vergleiche gezogen zwischen der Ausdrucksweise der hebräischen Sprache nach den Forschungen der modernen Philologie und derjenigen der andern semitischen Sprachen, besonders der arabischen. Ebenso finden sich in Anmerkungen kurzgefaßte Erörterungen über grammatische Formen und Eigentümlichkeiten und die Exegese der Wörter in ihrer chronologischen Reihenfolge.

Was also für ein derartiges Wörterbuch irgendwie in Betracht kommt, hat der Verfasser in seinem Thesaurus behandelt, und zwar mit einer Genauigkeit und Ausführlichkeit, daß man getrost sagen kann, in dem Ben Jehoudaschen Werke ist uns **das** Wörterbuch der hebräischen Sprache gegeben, und was die französische Akademie für ihre Sprache und Grimms Gesellschaft für die deutsche Sprache leisteten, hat Ben Jehouda allein für die heilige Sprache seines Volkes unternommen.

Eine Reihe hervorragender Gelehrter, die Gelegenheit hatten, einen tieferen Einblick in die Vorarbeiten des Werkes zu tun, äußerten sich im Sinne vorstehender Besprechung. So die Herren: Professor Dr. Berliner, Budapest; Professor W. Bacher, Budapest; Professor Dalmann, Jerusalem; Professor Dr. Kraus, Budapest; Professor Dr. Blau, Budapest; Israel Lévi, Paris; Professor Dr. Goldziher, Budapest; Direktor Francis Brown, Jerusalem; Professor Dr. Lyon, Harvard University, Cambridge; Dr. Harkavi, St. Petersburg; Dr. J. Posnanski, Warschau; Professor Dr. Barth, Berlin; Dr. Robert Gaster, London, u. a. m.

Langenscheidts Sachwörterbücher

Jeder Band geb. 3 M.

1. Land und Leute in Amerika.
Von Geheimrat C. Naubert und H. Kuerschner. 1905 vermehrt durch einen Anhang: Englisch-deutsches Ergänzungswörterbuch von Felix Baumann. 10.—11. Tausend. 598 S.

2. Land und Leute in England.
Von Geheimrat C. Naubert.
(1906 völlig neubearb. von Dr. E. Oswald.) 17.-18.Tausend. 648 S.

3. Land und Leute in Frankreich.
Von Prof. Dr. C. Villatte.
(1905 völlig neubearbeitet von Professor Dr. R. Scherffig.)
13.—15. Tausend, 552 S.

4. Land und Leute in Italien.
Von Amalia Sacerdote, geb. Leipziger-Consolo. 514 S.

5. Land und Leute in Spanien.
Unter Mitwirkung von P. Grunow und Dr. Diego Lastras, bearbeitet von F. Fronner. 496 S.

6. Land und Leute in Rußland.
Von Dr. jur. Schlesinger. Ca. 480 S.

Wer ein fremdes Land besucht, will nicht nur verstehen, was er hört, und sagen können, was er denkt, sondern er will auch Land und Leute insoweit kennen, als dies notwendig ist, um von seinem Aufenthalt dort den richtigen Nutzen zu ziehen, Verstöße gegen Sitte und Gepflogenheiten zu vermeiden, und um in sprachlicher Beziehung jene Eigenarten des Landes berücksichtigen zu können, deren Kenntnis zum Verständnis und zur richtigen Anwendung sehr vieler Ausdrücke etc. unbedingt notwendig ist.

Diesem Erfordernis dienen die obigen, in Taschenformat und lexikalischer Form erschienenen Werkchen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Langenscheidts Sprachführer.

Neu! Mit Anwendung des Grammophons für den Sprach-Selbstunterricht Neu!

Der kleine Toussaint-Langenscheidt.

Mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System der **Methode Toussaint-Langenscheidt.**

Zur schnellsten Aneignung der Umgangssprache durch **Selbstunterricht.**

Reisesprachführer, Konversationsbuch, Grammatik und Wörterbuch, Reisegespräche auch zur Anwendung für Sprechmaschinen.

ENGLISCH
Bearbeitet von
Dr. Heinrich Baumann
Master of Arts of London University.

ITALIENISCH
Bearbeitet von
Amalia Sacerdote.

FRANZÖSISCH
Bearbeitet von
Professor A. Gornay.

Umfang jedes Bandes ca. 550 Seiten Taschenformat mit einer Karte und einer Münztafel, Preis gebunden 3 M.

Grammophon-Apparate mit Sprachplatten, die 25 in dem Buch enthaltene Reisegespräche reproduzieren, liefern wir in jeder Preislage. Ausführliche Prospekte mit genauer Angabe der Preise stehen gern gratis zur Verfügung.

Die hier dargebotenen Werkchen können auch ohne das Grammophon mit Nutzen gebraucht werden. Sie sollen zunächst als erste Grundlage zur Erwerbung fremder Sprachkenntnisse dienen. Sie enthalten deshalb eine kurzgedrängte, aber vollständige Grammatik, eine Sammlung von Gesprächen, die teils als Muster dienen, teils das heutige Leben des Auslandes nach allen möglichen Richtungen hin beleuchten sollen; ferner ein deutsch-fremdsprachliches und ein kürzeres fremdsprachlich-deutsches Wörterbuch. Das Ganze ist so zusammengestellt und ineinandergefügt, daß es nicht nur dem Anfänger als Sprachführer dienen, sondern auch dem, der das Ausland aus eigener Anschauung kennen zu lernen wünscht, als nützlicher Wegweiser und Reisebegleiter auf Schritt und Tritt Hilfe gewähren kann. Die Aussprache der Wörter ist mit ganz besonderer Sorgfalt nach dem Toussaint-Langenscheidtschen System behandelt worden.

Prospekte bitten wir umsonst und portofrei zu verlangen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstr. 29/30.

Grammatiken

Lehrbuch der französischen Sprache für Schulen.
Von Toussaint und Langenscheidt. 8°. 3 Abteilungen. Kursus I: geb. 1,80 M. — Kursus II: geb. 2,30 M. — Kursus III: geb. 3,40 M.

Lehrbuch der englischen Sprache für Schulen.
Von Prof. Dr. A. Hoppe. 320 S. 8°. Geb. 2,90 M.

Lehrbuch der deutschen Sprache für Schulen.
Von Prof. Dr. Daniel Sanders. In 3 Stufen. Kartoniert. 1. Stufe 40 Pf., 2. Stufe 80 Pf., 3. Stufe 50 Pf.

Leitfaden für den Unterricht in der russischen Sprache.
Von A. Garbell. Teil I (Fibel): kartoniert 75 Pf. Teil II (Elemente): kartoniert 2,30 M.

Lehrbuch der italienischen Sprache.
Von G. Sacerdote. Kursus I: geb. 2,50 M. — Kursus II: geb. 3 M.

Kurzgefaßte Grammatik der italienischen Sprache.
Von G. Cattaneo. In Leinen geb. 1,25 M.

Kurzgefaßte Grammatik der französischen Sprache.
Von Ed. Coursier. In Leinen geb. 70 Pf.

Kurzgefaßte Grammatik der spanischen Sprache.
Vom M. Ramshorn. In Leinen geb. 1,25 M.

Grammatik der spanischen Sprache.
Von Rothwell-Montaña. XVI, 406 S. Geh. 4,50 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Professor G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Langenscheidts Briefsteller

In jeder Stellung, in jedem Berufe kommt es wohl einmal vor, daß man gezwungen ist, einen Brief in einer fremden Sprache zu schreiben. Das sind Fälle, wo selbst Leute mit guten Sprachkenntnissen in Verlegenheit kommen, weil ihnen dieser und jener Ausdruck fehlt. Bei solchen Gelegenheiten sind gute Briefsteller wie die Langenscheidtschen unentbehrlich. Sie setzen jeden, sei er nun Anfänger oder schon bewandert in der betreffenden Sprache, instand, einen korrekten Brief zu schreiben. Eine überaus nützliche Beigabe sind die Formularvordrucke für Privat- und Geschäftsbedarf.

Jeder Band besteht aus zwei Teilen, einem Handelsbriefsteller und einem Familienbriefsteller.

Deutscher Briefsteller. Muster von Briefen jeder Art. Von Dr. J. Dumcke. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-französischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit der gegenüberstehenden französischen Übersetzung. Von Ed. Froment und L. Müller. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-englischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit der gegenübergedruckten englischen Übersetzung. Von J. S. S. Rothwell. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-italienischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit gegenüberstehender italienischer Übersetzung. Von E. Bonifaccio. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-spanischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit gegenüberstehender spanischer Übersetzung. Von M. Ramshorn. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-russischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit der gegenübergedruckten russischen Übersetzung. Von Paul Fuchs. In Leinen geb. 3 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Langenscheidts Konversationsbücher

Handbuch der französischen und deutschen Umgangssprache von Ed. Coursier. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der englischen und deutschen Umgangssprache von Robert Flaxman. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der italienischen und deutschen Umgangssprache von A. Fiori. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der russischen Umgangssprache nebst einer kurzgefaßten Grammatik und Lautlehre von E. v. Oparowsky. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der spanischen Umgangssprache. Von M. Ramshorn und Manuel del Pino. In Leinen geb. 3 M.

Manuel de la conversation française et russe. Vademecum aux voyageurs par Paul Fuchs. In Leinen geb. 3 M.

Causeries parisiennes. Gespräche über französische Zustände zur Übung in der französischen Umgangssprache und als Vorbereitung zu Reisen nach Frankreich. Von Dr. A. Peschier. In Leinen geb. 1.25 M.

Phraseologie der französischen Sprache. Nebst Vocabulaire systématique von Prof. Dr. Bernh. Schmitz. Geb. 3 M.

Phraseologie der englischen Sprache. Nebst Systematical Vocabulary von Dr. H. Löwe (Seitenstück zu obigem). Geb. 3 M.

Beide Werke geben die zum geläufigen Sprechen unentbehrlichen Redewendungen in leicht erlernbarer Weise.

English Vocabulary. By Charles van Dalen, Dr. — Thoroughly revised, 360 S. Taschenformat. Geb. 1.50 M.

Petit Vocubalaire français. Par G. van Muyden, docteur ès lettres. En deux parties. 1re partie: 170 S. Taschenformat. Geb. 1 M. — 2e partie: 170 S. Taschenformat. Geb. 1 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Unterrichtsbriefe

zum Selbststudium der englischen Sprache nach origineller Methode mit humoristischem Übungsstoff

bearbeitet von

George S. Oliver.

36 Lektionen in 20 Briefen **à 1 Mark**
vollständig in einer Leinwandmappe **20 Mark.**

Das Originelle dieser Sprachbriefe besteht darin, daß der dieser Methode zu Grunde gelegte Sprachstoff ausschließlich humoristischen Inhalts ist.

Welchem Lernenden hat nicht schon der schulmeisterlich trockene Übungsstoff die Freude am Lernen gründlich verdorben, und wie dankbar ist man bei der Arbeit des Erlernens einer Sprache für jede erfrischende Anregung! Spielend prägt sich der Wortschatz im Rahmen einer komischen Situation oder eines Wortspiels dem Gedächtnis ein; die Sprache des täglichen Lebens treibt hier ihre feinsten Blüten und bietet sie dem Lernenden, seine Kenntnisse von sprachlicher Eigenart mühelos bereichernd. Neben dem Angenehmen kommt das Nützliche voll zu seinem Rechte. Es liegen von tüchtigen Fachleuten die günstigsten Urteile, auch über den grammatischen Teil vor.

Französische Unterrichtsbriefe
unter der Presse.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Unentbehrlich für strebsame Schüler!

Durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Bibliothek

Schüler-Versetzung

Mentor-Repetitorien

Bearbeitet von

H. Zuschlag und anderen Verfassern

Umfang jedes Heftes 60 bis 180 Seiten. Hoch-8°. Preis je 1 Mark.

Kurzgefaßt, dabei aber doch gründlich, übersichtlich und leicht verständlich, bieten die „Mentor-Repetitorien“ Schülern aller höheren Lehranstalten ein vortreffliches Mittel, sich über sämtliche Schwierigkeiten des Unterrichtes hinwegzuhelfen, schnelle und gute Fortschritte zu machen, gute Leistungen zu erzielen und auf die Dauer zu bewahren, die Versetzung in die nächsthöhere Klasse zu erreichen und alle Schulprüfungen zu bestehen. Auch den Eltern, die ihre Kinder bei den Schularbeiten beaufsichtigen, werden die Repetitorien willkommen sein. Die übersichtliche Anordnung und zweckmäßige Einteilung erleichtert die Benutzung, so daß den Kindern in Zweifelsfällen das Richtige gezeigt und ihnen in jeder Beziehung Anregung und Förderung gegeben werden kann. Selbst Lehrer können die Repetitorien gut gebrauchen, wenn sie den darin zusammengetragenen, übersichtlich geordneten Stoff zur Vorbereitung für die Unterrichtsstunde benutzen. Vor allem aber werden sich die „Mentor-Repetitorien“ Abiturienten stets als ein schätzbares, ja geradezu unentbehrliches Hilfsmittel erweisen, wenn sie vor dem Examen stehen und sich über alle auf der Schule erworbenen Kenntnisse ausweisen sollen.

Mentor-Verlag G. m. b. H.

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Unentbehrlich für strebsame Schüler!

Bibliothek
Schüler-Versetzung
Mentor-Repetitorien

Bearbeitet von **H. Zuschlag** und anderen Verfassern.

Umfang jedes Heftes 60 bis 180 Seiten. Hoch-8°. Preis je 1 Mark.

1: Rechnen I.
2: Französisch I.
3: Französisch II.
4: Geographie.
5: Englisch I.
6: Englisch II.
7: Planimetrie (mit 165 Figuren).
8: Planimetrische Konstruktionsaufgaben I (mit 88 Figuren).
9: Planimetrische Konstruktionsaufgaben II (mit 58 Figuren).
10: Arithmetik und Algebra I.
11: Lateinisch I.
12: Lateinisch II.
13: Griechisch I.
14: Griechisch II.
15: Geschichtsdaten.
16: Trigonometrie I (mit 22 Fig.).
17: Trigonometrie II (mit 36 Fig.).
18: Stereometrie I (mit 70 Figuren).
19: Stereometrie II (mit 48 Fig.).
20: Deutsche Literaturgeschichte.
21: Griechische und römische Geschichte.
22: Geschichte des Mittelalters.
23: Geschichte der Neuzeit.
24: Rechnen II. Die bürgerlichen Rechnungsarten.
25: Arithmetik und Algebra II (Kombinatorik, Wahrscheinlichkeitsrechnung, Kettenbrüche).
26: Deutscher Aufsatz I.
27: Deutscher Aufsatz II.
28: Organische Chemie.
29: Anorganische Chemie.
30: Botanik.
31: Mineralogie (mit 37 Abbild.).
32: Zoologie.
33: Physik.
34: Deutsche Rechtschreibung.
35: Deutsche Grammatik.
36: Diophantische Gleichungen.
37: Planimetrische Verwandlungsaufgaben (mit 50 Figuren).
38: Planimetrische Teilungsaufgaben (mit 36 Figuren).
39: Lösung der Gleichungen dritten und vierten Grades.
40: Alte orientalische Geschichte.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Mentor-Verlag G. m. b. H.

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Eins der größten Sammelwerke
Mehr als 40000 Seiten umfassend

Langenscheidtsche Bibliothek

sämtlicher

griechischen und römischen Klassiker

in neueren deutschen Musterübersetzungen.

Von den Professoren Dr. Dr.
Bähr, Bender, Donner, Gerlach, Kühner, Minckwitz, Prantl, Sommerbrodt
und 40 anderen Meistern deutscher Übersetzungskunst.

Bandausgabe
in 110 schönen und festen Halbfranzbänden à 4 M., bei vollständiger Abnahme auf einmal statt 440 M. nur 285 Mark.

Lieferungsausgabe in 1166 Lieferungen à 35 Pfennig.

Erschienen sind folgende 65 Klassiker:

Äschylos	Heliodor	Martialis	Sophokles
Äsop	Herodian	Ovid	Statius
Anakreon	Herodot	Pausanias	Strabo
Anthologie, griech.	Hesiod	Persius	Sueton
Aristophanes	Homer	Phädrus	Tacitus
Aristoteles	Horaz	Pindar	Terentius
Arrian	Isokrates	Plato	Theognis
Caesar	Justinus	Plautus	Theokrit
Catull	Juvenalis	Plinius	Theophrast
Cicero	Livius	Plutarch	Thukydides
Corn. Nepos	Lucanus	Polybios	Tibullus
Curtius Rufus	Lucian	Propertius	Vellejus Paterculus
Demosthenes	Lucretius	Quintilianus	Victor, Aurel
Diodor	Lykurgos	Quintus	Virgilius
Epiktet	Lysias	Sallustius Crispus	Vitruvius
Euripides (Eutrop.)	Mark Aurel	Seneca	Xenophon

Ausführliche Kataloge mit Angabe des Inhalts jedes einzelnen Heftes gratis.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Wichtige Nachschlagewerke

für die

deutsche Rechtschreibung und Grammatik

Jansen, Dr. Hubert

Rechtschreibung der naturwissenschaftlichen und technischen Fremdwörter. Herausgegeben vom Verein Deutscher Ingenieure. 156 S., geh. 1.25 M., geb. 1.75 M.

Das vorliegende Werk ist das Ergebnis einer Rechtschreibungskonferenz und regelt die Schreibung der wissenschaftlichen und technischen Fachausdrücke. Es wird einen wichtigen Faktor in dem Streben nach Einheitlichkeit der Rechtschreibung bilden.

Vogel, Dr. August

Ausführliches grammatisch-orthographisches Nachschlagebuch der deutschen Sprache mit Einschluß der gebräuchlicheren Fremdwörter, Angabe der schwierigeren Silbentrennungen und der Interpunktionsregeln. Zum täglichen Gebrauch für jedermann. Nach der neuesten Orthographie von 1902 bearbeitet. Mit einem Verzeichnis geschichtlicher und geographischer Eigennamen. 61. bis 70. Tausend. 8°, ca. 570 S., in eleg. Ganzleinenband geb. 2.80 M.

Sanders, Professor Dr. Daniel

Wörterbuch der Hauptschwierigkeiten in der deutschen Sprache. Neubearbeitet von Dr. Julius Dumcke. 31. Auflage. 8°. 462 Seiten, geh. 4 M., geb. 5 M.

Ausführliche Prospekte mit Probeseiten bitten wir umsonst und portofrei zu verlangen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

J. B. LIPPINCOTT COMPANY

ANNOUNCE THE RECENT PUBLICATION OF

THE TRAGEDY

OF

RICHARD THE THIRD

EDITED BY

HORACE HOWARD FURNESS, Jr.

BEING THE SIXTEENTH VOLUME OF THE NEW VARIORUM EDITION

OF THE WORKS OF

WILLIAM SHAKESPEARE

"From this time on he (Horace Howard Furness, Jr.) will be joint editor of the edition, a work, which for breadth of scholarship, sympathy, and painstaking devotion is unsurpassed in the history of Shakespearean scholarship. The Furness Variorum is essential in the library of every student of English literature, and the quality of the new volume indicates that it will be completed in accordance with the original plan." *New York Times, Saturday Review of Books.*

THE SIXTEEN VOLUMES PUBLISHED ARE

RICHARD THE THIRD
ROMEO AND JULIET
HAMLET (Two Volumes)
MACBETH (Revised Edition by Horace Howard Furness, Jr.)
KING LEAR
OTHELLO
THE MERCHANT OF VENICE
ANTONY AND CLEOPATRA
AS YOU LIKE IT
THE TEMPEST
A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM
THE WINTER'S TALE
MUCH ADO ABOUT NOTHING
TWELFTH NIGHT
LOVE'S LABOR'S LOST

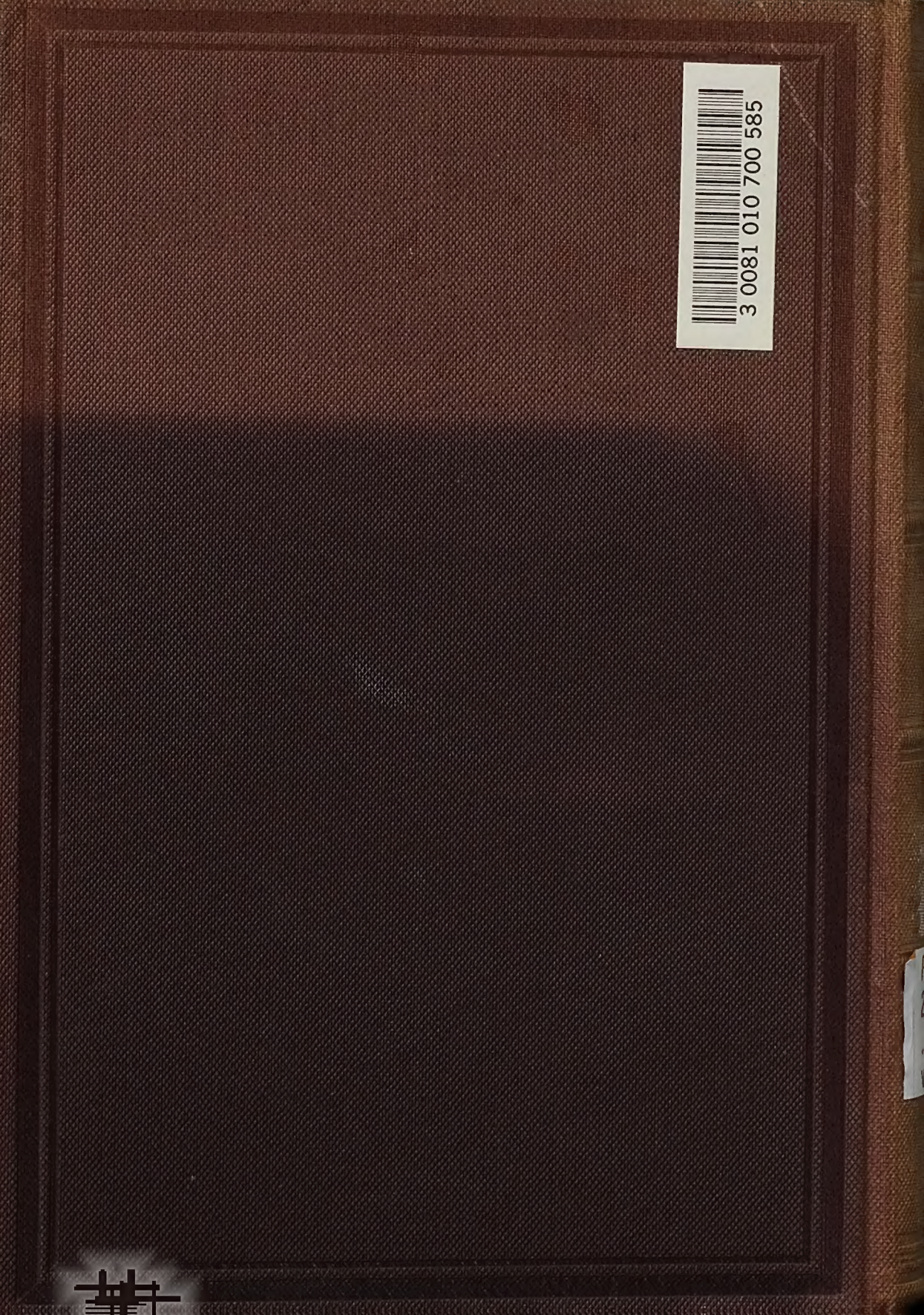
Frontispiece. Royal octavo. Per volume, Cloth, gilt top, uncut edges $4.00 net.
English Price-Cloth, gilt top, 15/– net. Plays sold separately if desired.

"I cannot refrain from paying a tribute to the Variorum Edition of Shakespeare, edited by Horace Howard Furness, a remarkable work and a treasure-house of usefulness to the Student and the Actor."
H. Beerbohm Tree.

J. B. LIPPINCOTT COMPANY

LONDON
5, Henrietta Street, Covent Garden

PHILADELPHIA
Washington Square


3 0081 010 700 585